

Государственный комитет Российской Федерации
по высшему образованию
Уральский государственный университет
им. А.М.Горького
Специализированный учебно-научный центр (лицей)

В.С. Рабинович

Зарубежная литература

Часть V

*Курс лекций для преподавателей
и учащихся X-XI классов*

*2-е издание,
исправленное и дополненное*

Екатеринбург
1995

ББК Ш5(4/8)я7
Р 125

Рабинович В.С.

Зарубежная литература: Часть 5. Курс лекций для преподавателей и учащихся X-XI классов. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 1995. 104 с.

Рецензенты:

— доктор филологических наук, профессор
В.Г.Бабенко;

— кандидат искусствоведения, доцент
В.М.Паверман

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Экзистенциалистская философия и французская литература XX века

Коренным отличием философии от «позитивных» наук является сосуществование в ее рамках чисто *познавательного* и *оценочного* начал. Традиционно принято рассматривать науку как сферу познавательной деятельности, ориентированную на *познание объективного мира*, на выявление каких-то объективных, не зависящих от человеческой мысли законов бытия и при этом в идеале абсолютно свободную от субъективно — оценочного начала (проявление этого начала — недостаток!). В самом деле, заслуга Архимеда, Галилея или Ньютона состоит прежде всего в том, что каждый из них выявил объективно действующие законы, абсолютно независимые от воли первооткрывателей, да и вообще от человеческой воли. Человечества еще не существовало на земле, а земля крутилась вокруг солнца, действовали законы, позже сформулированные Ньютоном и Архимедом; человечества не будет существовать на земле, а законы эти не утратят своей действительности; есть, наконец, и законы общественного развития, действующие практически независимо от воли конкретных людей. Это — данность, и

эту данность открывают человеку «позитивные» науки.

Философия же является своего рода исключением: она включает в себя познавательную составляющую, но она включает в себя и оценку объективной реальности с точки зрения человека, она ищет ответа на вечные смысложизненные вопросы: в чем смысл человеческой жизни и существует ли он вообще; каким образом сам человек может оправдать свое существование т.д. Многие философские системы, особенно восточные, вообще построены прежде всего не фундаменте «жизнеучительства».

Экзистенциалистской традицией в европейской философии принято называть традицию, ориентированную в первую очередь не на освоение внешней по отношению к человеку действительности, но на осмысление того, какова эта действительность *по отношению к человеку*, — не только собирательному человеку вообще, но и отдельному человеку, а также на «жизнеучительство», на поиск путей оправдания человеком собственного бытия, Выдающийся датский философ Серен Киркегор (1813-1855), которого принято считать Предтечей европейской экзистенциалистской философии, например, считал, что концентрация философа на объективной по отношению к отдельному человеку истине есть фетишизация необходимости и игнорирование того свободного выбора, того «*Entweder — oder*» («или — или»), без которого не может состояться человеческая личность. В самом деле, внешняя по отношению к отдельному человеку реальность — это та данность, которая уже не зависит от его воли, которая определяет лишь *меру необходимости*. В глазах Киркегора, в интерпретации К.М.Долгова, «Многие неудачи предшествующей философии объясняются тем, что она рассматривала историю, жизнь и деяния ее героев с точки зрения необходимости, совершенно не затрагивая внутреннюю душевную жизнь — сферу господства абсолютного «или — или». Этим Киркегор объясняет и неспособность философии пробудить жизненные силы человека, вдохновить его на плодотворную

деятельность, имеющую своей целью общее благо...: «Чтобы стать действительной, философия должна быть не абстрактной, не схоластической, а живой, личностной, основанной на свободе индивидуума». В интерпретации К.М.Долгова, «против систем, построенных на «великодушно-геройской объективности», Киркегор выдвигает свой принцип субъективности, принцип, делающий человека человеком, личностью:» *Entweder — oder*». Примерно веком позже выдающийся французский философ экзистенциалистского направления и писатель Альбер Камю в своем «Мифе о Сизифе» (1940) так обосновывает особое внимание не к онтологическим, а именно к *смысложизненным* проблемам: «Как определить большую неотложность одного вопроса в сравнении с другим? Судить должно по действиям, которые следуют за решениями, Я никогда не видел, чтобы кто-нибудь умирал за онтологический аргумент. Галилей отдавал должное научной истине, но с необычайной легкостью от нее отсекся, как только она стала опасной для его жизни. В каком-то смысле он прав. Такая истина не стоила костра. Земля ли вертится вокруг солнца, солнце ли вокруг земли — не все ли равно? Словом, вопрос это пустой. И в то же время я вижу, как умирает множество людей, ибо, по их мнению, жизнь не стоит того, чтобы ее прожить... Поэтому вопрос о *смысле жизни* я считаю самым неотложным из всех вопросов». Именно обращение к этому вопросу и выделяет экзистенциалистскую философию в ряду других философских систем.

Одним из первых вплотную подошел к этому вопросу датский философ Серен Киркегор. В глазах Киркегора высшей ценностью, которая оправдывает существование человека именно как человека, является *сохранение человеком своего уникального и неповторимого «Я»*. Ежи Коссак так определил основной постулат мировоззрения Киркегора: «Субъект — вот истина. И сколько личностей — столько и истин; истина — это тайна каждого из нас». В интерпретации К.М.Долгова, «Отчаяние выводится Киркегором из самых сокровенных глубин человеческого

духа. Даже у самого счастливого человека в глубине его счастья гнездится боязнь, страх перед *ничто*. Человек сам не знает, чего боится, что его тревожит, да еще в состоянии безмятежного и безоблачного счастья. Самая очевидная причина человеческого страха — это опасность утратить самого себя. Эта опасность подстерегает каждого человека и на каждом шагу. Можно сказать, что большинство людей не выдерживают тяжести этих испытаний и, как правило, действительно теряют самих себя». Но реализация человеческого «Я», по Киркегору, возможна лишь в результате проявления свободной воли, при осуществлении выбора «*Entweder — oder*» («или — или»); до тех пор, пока человека несут волны навязанной ему необходимости, его «Я» не реализуется: ведь и совершенно иной человек под воздействием тех же самых внешних сил поступал бы точно так же, а личность может проявиться только в свободном выборе. В интерпретации К.М.Долгова, «Киркегор стремится обратить внимание человека не на внешние, пусть даже и в какой-то степени важные и знаменательные события, а на самого себя, на свой внутренний мир, *на то, что определяет его как личность, — на внутренний выбор самого себя*, своей человеческой сущности, чтобы быть и всегда оставаться самим собою».

На пути к собственному «Я» киркегоровский человек проходит 3 стадии. 1-я стадия — «эстетическая» (понятие «эстетический» Киркегор употребляет в несколько непривычном значении). На этом этапе человек является рабом своих желаний и страстей, безудержно наслаждаясь жизнью; следовательно, его на этой стадии несут волны не зависящих от его разумной воли желаний, и потому, находясь на эстетической стадии, человек, абсолютно лишенный свободного выбора, максимально далек и от обретения собственного «Я». Он — раб внешних по отношению к нему обстоятельств, он всецело зависит не только от своих желаний, но и от обстоятельств, мешающих реализации каких-то его желаний. Образец «эстетического» человека для Киркегора — это всемогущий

римский император Нерон. К его услугам — все блага мира, но он — их раб: стоит только хоть какому-то внешнему фактору встать между ним и каким-либо наслаждением, как Нерон окажется глубоко несчастным человеком. Осознавая это, Нерон необузданно жесток со всеми, кто внушает ему подозрение: «Сознание его не может пробиться сквозь броню непосредственности, и он тщетно старается уяснить себе более высокую форму земного бытия. Уясни себе это Нерон, и блеск трона, власти, могущества — все померкло бы в его глазах. Для этого, однако, у него недостает нравственных сил, и он в отчаянии хватается за наслаждение... Сознание рвется на свободу, требует от Нерона работы мысли и душевного просветления, но душа Цезаря уже бессильна, и новый приступ гнева овладевает ей. Нерон не уверен в самом себе и успокаивается лишь тогда, когда весь свет лежит перед ним во прахе и он не видит, не читает ни в одном взоре желания посягнуть на его свободу. Вот чем объясняется человекобоязнь Нерона и всех подобных ему. Он, как одержимый бесом, лишен внутренней свободы и в каждом человеческом взоре видит стремление поработить его. *Повелитель Рима страшится поэтому взора последнего раба.* Одни лишь наслаждения доставляют ему минутный отдых и забвение. В погоне за ними он сжигает пол-Рима, но душа его по-прежнему терзается муками страха. Скоро для него остается лишь один род высшего наслаждения — вселять страх в других. Сам себе загадка, полный непреодолимого внутреннего трепета, он хочет быть загадкой и для всех, хочет наслаждаться всеобщим трепетом перед собой. Вот откуда эта непостижимая улыбка Цезаря... И этот страх радует его: он не хочет, чтобы его уважали, он хочет, чтобы его боялись!.. Его душа расслаблена, только соль остроумия и игра слов могут еще на минуту оживить его. *Но вот все, что в состоянии дать ему мир, исчерпано; чем же ему жить дальше?* Это — первая стадия движения к самому себе, стадия абсолютной несвободы и полного растворения личности.

Но в какой-то момент киркегоровский человек вдруг может осознать, что жизнь растрачивается в наслаждениях, а «Я» так и остается нераскрытым (а человеческое «Я» для Киркегора тождественно разумной воле его самореализации в выборе «или — или») — и, испытав внезапный ужас перед потерей своего «Я», человек может перешагнуть на новую ступень на пути к своему «Я» — ступень этическую. На этой ступени *полная* свобода выбора еще не достигается — ведь нравственность или безнравственность тех или иных поступков во многом определяется *земной необходимостью*. И тем не менее, по Киркегору, в нравственном выборе уже происходит самоосуществление личности: ведь нравственный выбор есть уже относительно свободный выбор: »entweder — oder», «или — или». Делая нравственный выбор, человек, по Киркегору, уже в какой-то мере *выбирает* себя. В этой связи представляет интерес киркегоровская концепция труда: труд, если при его выполнении есть хоть какой-то элемент добровольности, есть, по Киркегору, важнейший фактор обретения человеком собственного «Я»: «...хотя человек, по-видимому, и борется в данном случае только из-за куска хлеба, он борется, в сущности, и ради того, чтобы обрести себя самого, свое «Я». Ведь сам по себе выбор в пользу труда есть волевое преодоление не зависящих от разумной воли и нивелирующих человеческое «Я» желаний, да и в процессе самого труда человек в той или иной мере сталкивается с ситуациями выбора — и, делая раз за разом выбор, определяет тем самым свое «Я».

И в то же время этическая стадия есть, по Киркегору, лишь средняя ступень на пути к обретению собственного «Я». Ведь нравственный выбор все равно осуществляется в рамках земной необходимости. В полной мере осуществить свое «Я», по Киркегору, человек может, лишь «перескочив» на новую ступень — религиозную: переходя на эту ступень, обретая веру, человек соприкасается с высшей истиной и тем самым окончательно преодолевает рамки земной необходимости.

Немалый вклад внесли в развитие европейской экзистенциалистской философии XX века Эдмунд Гуссерль (1859-1938), Карл Ясперс (1883-1969) и Мартин Хайдеггер (1889-1976). Отразилась экзистенциалистская философия и в ряде литературных произведений — прежде всего в этой связи можно назвать имена *Жана-Поля Сартра* и *Альбера Камю*.

Ж.-П.Сартр родился в 1905 году, окончил знаменитую Эколь Нормаль, после чего преподавал философию и создавал свои первые научные труды. Облекать свои идеи в художественную форму он начал значительно позже — начиная с конца 30-х годов, когда появился его программный роман «Тошнота» (1938 г.)

В годы второй мировой войны Сартр был мобилизован в французскую армию, попал в плен, а затем, имитировав тяжелое заболевание, был выпущен из лагеря, начал преподавать философию в одном из парижских лицеев и принимал при этом участие в движении Сопротивления. Именно в годы оккупации Франции и в первые годы после нее Ж.П.Сартром были написаны такие известные пьесы, как «Мухи» (1943), «За запертой дверью» (1945), «Мертвые без погребения» (1946). В последующие годы эволюция взглядов Сартра была достаточно причудливой: вначале он примыкает к социалистическому движению, а затем, заклеив коммунистические партии за «оппортунизм» становится идеологом левозэкстремистских движений, одно время придерживается даже маоистских взглядов, редактирует журнал с соответствующей направленностью «Дело народа», издает книгу под названием «Бунт-дело правое».

Однако в историю Ж.П.Сартр вошел прежде всего как философ в значительной мере обогативший европейскую экзистенциалистскую философию, и как один из крупнейших французских писателей.

В 1946 году Ж.П.Сартр создает свой программный трактат «Экзистенциализм — это гуманизм», где формулирует свою концепцию положения человека в окружающем его мире. По Ж.П.Сартру, трагедия человека состоит прежде всего в том, что наличие у

человека свободного выбора (а выбор неотделим от ответственности) сочетается с неспособностью человека предугадать последствия своего свободного выбора, пробить ту стену, которая отделяет его мир от мира «не-я». Отсюда — трагическое одиночество человека в чуждом ему мире, постоянный страх перед лицом этого мира и одновременно — постоянные угрызения совести как результат не желаемых человеком последствий своего свободного выбора.

Увы, неспособность человека до конца предугадать последствия своего свободного выбора — это трагическая данность, которая может обрушить тяжкий груз вины на человека, имевшего самые лучшие намерения (очевидно, именно этой данности мы и обязаны знаменитым афоризмом: «Благими намерениями вымощена дорога в ад»). Выход к осознанию этой трагической проблемы наметился еще за несколько столетий до нашей эры. Можно вспомнить в этой связи трагическую вину софокловского царя Эдипа, на которую он был *изначально обречен* волей богов, но которая тем не менее висит *именно на нем*. А ведь трагедия Софокла «Царь Эдип» написана еще в V веке до нашей эры [В.Р. — здесь преподаватель может в общих чертах напомнить учащимся содержание софокловской трагедии «Царь Эдип»]. Даже библейский текст, изначально проникнутый идеей обусловленности всего, что происходит на земле, разумной волей Творца, тем не менее включает в себя и горестные раздумья о неспособности человека предугадать, как отзовется тот или иной поступок в глазах Бога. А ведь подобные раздумья ставят под вопрос авторитет самих дарованных Богом заповедей. Создатели ряда библейских текстов уже не боятся взглянуть в глаза страшной для религиозного сознания данности: почему-то добродетель далеко не всегда увенчивается наградой, а грех — воздаянием. Христианство нашло выход из этого тупика, провозгласив Царство Божие как царство «не от мира сего» и соответственно провозгласив полный разрыв между богоугодностью поведения человека — и его земным преуспеянием. В относительно более поздних

книгах Ветхого Завета присутствует уже идея загробного воздаяния. Но ведь примерно до II века до нашей эры идеи загробного воздаяния Ветхий Завет не знал, а раздумья о неознагражденной добродетели и ненаказанном грехе стали отражаться в Ветхом Завете намного раньше.

«Все одно, поэтому я сказал, что Он [В.Р. — т.е. Бог] губит и непорочного и виновного.

Если этого поражает он бичем вдруг, то попытке невинных посмеивается.

Земля отдана в руки нечистивых, лица судей ее Он закрывает. Если не Он, то кто же?» (Книга Иова 9, 22-24).

«Есть и такая суэта на земле: праведников постигает то, чего заслуживали бы дела нечестивых, а с нечестивыми бывает то, чего заслуживали бы дела праведников. И сказал я: и это — суета!» (Екклесиаст 8, 14).

От таких рассуждений — при отсутствии надежды на загробное воздаяние — один шаг до *богоутраты* и *смыслоутраты*, то есть утраты смысла жизни. Да, в конечном счете и книга Иова, и книга Екклесиаста содержат в себе оправдание этой несправедливости неким высшим, непостижимым для смертного человека божественным замыслом. Но это «предельное» оправдание порой (особенно в книге Екклесиаста) выглядит не как закономерный вывод из предшествующих рассуждений, но как противоречащее содержанию этих рассуждений *закливание* — заклинание не отречься от веры, невзирая ни на что, заклинание принять изначальную разумность одушевленного Богом бытия как *аксиому*, не подлежащую сомнению, — как *аксиому*, без которой *обрушится мироздание*.

Больше двух тысячелетий спустя проблема «заброшенности» человека оживет у Жана-Поля Сартра в его трактате «Экзистенциализм — это гуманизм». Только Жан-Поль Сартр уже не может противопоставить этой «заброшенности» идею управляющего бытием Высшего Разума, которую надо принять, несмотря на весь опыт, свидетельствующий об об-

ратном. Богоутрата — это, в глазах Сартра, та *данность*, с которой следует примириться. И Сартр лихорадочно ищет в рамках этой данности то, что могло бы оправдать бытие отдельного человека, спасти его от смыслоутраты. Этот поиск как раз и отражился в трактате Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм».

Сам факт наличия ценностных критериев, в соответствии с которым практически любой человек стоит свою мораль, по Сартру, неоспорим — но критерии эти, по Сартру, для каждого — свои, ибо не существует каких-либо предзаданных по отношению к человеческому бытию критериев добра и зла, эти критерии не открываются человеку как независимая от него данность божественного происхождения. Сартр почти с сожалением вспоминает об утраченном человеком XX века Боге, о тех дарованных человеку заповедях, которые, подкрепленные авторитетом Бога, считались незыблемыми ценностными критериями. Но, потеряв Бога, человек потерял авторитетные для себя нравственные заповеди — и остался абсолютно одиноким перед лицом непознаваемого мира, своего права на свободный выбор в этом мире, своей нравственной ответственности и своей почти неизбежной вины. Ж.П.Сартр причислял себя к «Экзистенциалистам-атеистам», он рассматривал отсутствие Бога, определяющего сущность человека, предписывающего ему нормы поведения, как *данность*, которой можно быть недовольным, но которая объективно *имеет место*. В крайнем случае, по Сартру, Бог, может быть, и существует, но лишь как демиург, Создатель однажды бросивший в мир свободного человека и обрекший его на мучительный выбор, выбор во тьме, выбор, в рамках которого любой шаг может оказаться преступлением... А раз так — не сущность человека определяет раз и навсегда определяет его бытие, но, напротив, «Человек есть не что иное, как то, что он сам делает из себя. Такой первый принцип экзистенциализма». Человек делает себя, создавая собственную, никем не предзаданную мораль: «Моральный выбор можно сравнить скорее

с произведением искусства. Человек создает сам себя. Он не сотворен изначально, он творит себя, выбирая мораль, а давление обстоятельств таково, что он не может не выбрать какой-нибудь определенной морали». И потому «первым делом экзистенциализм отдает каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование». В этом, по Сартру, — гуманизм «атеистического экзистенциализма», абсолютизирующего человеческое право выбора, признающего за человеком права Бога по отношению к самому себе.

И в то же время, по Сартру, отсутствие предопределенности несет человеку и муку — ведь, определяя себя своими поступками и выбираемой в том числе своими поступками моралью сартровский человек лишен возможности предвидеть последствия своих поступков, их отзвук в судьбах других людей; он должен делать выбор во тьме неведения. Сартровский человек поэтому постоянно испытывает чувство тревоги, которую Сартр, ссылаясь на Киркегора, называет в своем трактате «Экзистенциализм — это гуманизм» «тревогой Авраама»: «Вы знаете эту историю. Ангел приказал Аврааму принести в жертву сына. Хорошо, если это на самом деле был ангел, который пришел и сказал: ты — Авраам и ты пожертвуешь своим сыном. Но каждый вправе спросить: действительно ли это ангел и действительно ли я Авраам? Где доказательства? У одной сумасшедшей были галлюцинации: с ней говорили по телефону и отдавали приказания. На вопрос врача: «Кто же с вами разговаривает?» — она ответила: «Он говорит, что он Бог». [В.Р. — «Он говорит, что он Бог» — вот единственная данность, которая с точки зрения Сартра, может открыться человеку]. Но что же служило доказательством, что это был Бог? Если мне явится ангел, то откуда я узнаю, что это на самом деле ангел? И если я услышу голоса, то что докажет, что они доносятся с небес, а не из ада и не из подсознания, что это не следствие патологического состояния? [В.Р. — Как здесь не вспомнить сюжет шекспировской трагедии «Гамлет». Даже встретившись с призраком свое-

«»
го отца, рассказавшим ему о вероломном злодействии Клавдия, Гамлет не обретает абсолютной уверенности в том, что ему теперь ведома истина. Не случайно перед «испытанием» Клавдия он предупреждает своего друга Горацио:

И если в нем при неких словах
Сокрытая вина не содрогнется,
То, значит, нам являлся адский дух
И у меня воображенья мрачно,
Как кузница Вулкана.)

Что докажет, что они обращены именно ко мне ?..
У меня никогда не будет никакого доказательства, мне не будет дано никакого знамения, чтобы в этом убедиться. Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он голосом ангела. Если я сочту данный поступок благим, то именно я, а не кто-то другой, решаю, что это поступок благой, а не злой... Достоевский когда-то писал, что «если Бога нет, то все дозволено».

Это — исходный пункт экзистенциализма. В самом деле, все дозволено, если Бога не существует, а потому человек заброшен, ему не на что опереться ни в себе, ни вовне. Прежде всего у него нет оправданий...

Если Бога нет, мы не имеем перед собой никаких моральных ценностей или предписаний, которые оправдывали бы наши поступки. Таким образом ни за собой, ни перед собой — в светлом царстве ценностей — у нас не имеется ни оправданий, ни извинений. Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: *человек осужден быть свободным. Осужден, потому что не сам себя создал; и все-таки свободен, потому что, однажды брошенный в мир, отвечает за все, что делает».*

Прикладывая свою систему взглядов к окружающей действительности, Ж.П.Сартр вспоминает случай из собственной жизни, когда к нему обратился за советом его ученик: «Чтобы объяснить на примере, что такое заброшенность, я сошлюсь на историю с

одним моим учеником. Его отец поссорился с его матерью; кроме того, отец склонялся к сотрудничеству с оккупантами. Старший брат был убит во время наступления немцев в 1940 году. И этот юноша с несколькими примитивными, но благородными чувствами хотел за него отомстить. Мать, очень опечаленная полуизменой мужа и смертью старшего сына, видела в нем свое единственное утешение. Перед этим юношей стоял выбор: или уехать в Англию и поступить в вооруженные силы «сражающейся Франции», что значило покинуть мать, или же остаться и помогать ей. Он хорошо понимал, что мать живет им и что его уход, а возможно и смерть, повергнет ее в полное отчаяние. Вместе с тем он сознавал, что в отношении матери каждое действие имеет положительный, конкретный результат в том смысле, что помогает ей жить, тогда как каждое его действие, предпринятое для того, чтобы отправиться сражаться, неопределенно, двусмысленно, может не оставить никакого следа и не принести ни малейшей пользы: например, по пути в Англию, проезжая через Испанию, он может на бесконечно долгое время застрять в каком-нибудь испанском лагере; может, приехав в Англию или в Алжир, попасть в штаб писарем. Следовательно, перед ним были два совершенно различных типа действия: либо конкретные и немедленные действия, но обращенные только к одному человеку, либо действия, направленные на несравненно более широкое общественное целое, на всю нацию, но именно по этой причине имеющие неопределенный, двусмысленный характер и, возможно, безрезультатные.

...Кто мог помочь сделать ему этот выбор? Христианское учение? Нет. Христианское учение говорит: будьте милосердны, любите ближнего, жертвуйте собою ради других, выбирайте самый трудный путь и т.д. и т.п. Но какой из этих путей самый трудный? Кого нужно возлюбить, как ближнего своего: воина или мать? Как принести больше пользы: сражаясь вместе с другими — польза не вполне определенная, или же — вполне определенная польза — помогая

жить конкретному существу? Кто может решать здесь а priori? Никто. *Никакая писаная мораль не может дать ответ.* Кантианская мораль гласит: никогда не рассматривайте других людей как средство, но лишь как цель. Прекрасно. Если я останусь с матерью, я буду видеть в ней цель, а не средство. Но тем самым я рискую видеть средство в тех людях, которые сражаются. И наоборот, если я присоединюсь к сражающимся, то буду рассматривать их как цель, но тем самым рискую видеть средство в собственной матери.

Если ценности неопределенны и если все они широки для такого конкретного случая, который мы рассматриваем, нам остается довериться инстинктам. Это и попытался сделать молодой человек. Когда я встретился с ним, он сказал: «В сущности, главное — чувство. Мне следует выбрать то, что меня действительно толкает в определенном направлении. Если я почувствую, что достаточно люблю свою мать, чтобы пожертвовать ради нее всем остальным..., то я останусь с ней. Если же, наоборот, я почувствую, что моя любовь к матери недостаточна, тогда мне надо уехать». *Но как определить значимость чувства?* В чем значимость его чувства к матери? Именно в том, что он остается ради нее. Я могу сказать: «Я люблю своего приятеля достаточно сильно, чтобы пожертвовать ради него некоторой суммой денег». Но я могу сказать это лишь в том случае, если это уже сделано мною. Я могу сказать: «Я достаточно люблю свою мать, чтобы остаться с ней», в том случае, если я с ней остался. Я могу установить значимость этого чувства лишь тогда, когда совершил поступок, который утверждает и определяет значимость чувства. *Если же мне хочется, чтобы чувство оправдало мой поступок, я попадаю в замкнутый круг.* Что может посоветовать Сартр своему ученику, отталкиваясь от своей этической системы? Ученик мог получить только один ответ. По словам самого Ж.-П.Сартра, «Обращаясь ко мне, он (ученик — В. Р.) знал мой ответ, а я могу сказать только одно: вы свободны, выбирайте, то есть изобретайте».

Медленный процесс осознания человеком своей заброшенности, своей неспособности ориентироваться в окружающем его мире описан в романе Ж.-П. Сартра «Тошнота» (1938 г.), который был написан еще за 8 лет до появления трактата «Экзистенциализм — это гуманизм». Здесь еще нет концентрации на этической проблематике; Сартр — автор этого философского романа скорее концентрируется на непознаваемости бытия вообще. Роман построен в форме дневника некого Антуана Рокантена. Поначалу читатель сталкивается с молодым человеком, историком по профессии, который живет в мире незыблемых для него ценностей, увлечен работой над жизнеописанием некого маркиза де Рольбона, имеет какие-то привязанности, симпатии и антипатии. Но постепенно все чаще душой Артура Рокантена овладевают приступы Тошноты — великого и страшного чувства. Во время приступов Тошноты сартровский герой испытывает ощущение бессмысленности своей деятельности, да и вообще любой деятельности в этом непознаваемом мире, ощущение ужаса перед окружающей жизнью, в которой ничто не поддается познанию и предсказанию, которая вдруг может принять совершенно непредставимые формы: «Я с ужасом смотрел на все эти зыбкие предметы, которые в любую минуту могли рухнуть — ну да, я находился здесь, я жил среди этих книг, начиненных знаниями: одни из них описывали незыблемые формы животного мира, другие объясняли, что в мире сохраняется неизменное количество энергии, да, я стоял у окна, стекла которого имели строго определенный коэффициент преломления. Но какие хрупкие это были преграды! По-моему, мир только потому не меняется до неузнаваемости за одну ночь, что ему лень. Но сегодня у него был такой вид, словно он хочет стать другим. А в этом случае может случиться все, решительно все». Во время приступов Тошноты Антуан Рокантен осознает, что даже среди знакомых вещей ориентироваться не в состоянии: «Я среди Вещей, среди неподдающихся наименованию Вещей. Они ничего не требуют, не навязывают себя, просто они *есть*». И

чем дальше — тем более отчетливо в моменты Тошноты Антуан Рокантен осознает, что от окружающего мира можно ожидать *абсолютно всего*. Он думает об окружающих его людях: «Болваны! Мне противно думать, что я снова увижу их тупые, самодовольные лица. Они составляют законы, сочиняют публицистические романы, доходят в своей глупости до того, что плодят детей. А между тем великая, блуждающая природа прокралась в их город, проникла повсюду — в их дома, в их конторы, в них самих. Она не шевелится, она затаилась, они полны ею, они вдыхают ее, они не замечают, им кажется, что она где-то вовне, за двадцать лье от города. А я, я вижу ее, эту природу, вижу... Я знаю, что ее покорность — не покорность, а лень, знаю, что законы для нее не писаны: то, что они принимают за ее постоянство... — Это всего лишь привычка, а завтра она может их переменить».

И Антуан Рокантен осознает в конечном счете единственную неоспоримую для Сартра истину и о природе своей Тошноты, и о мире в целом: «Так вот что такое Тошнота, значит, она и есть эта бьющая в глаза очевидность... Теперь я знаю: *Я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и все*». Это — единственная данность, в которой можно быть уверенным.

Философские искания Ж.-П.Сартра отразились в целом ряде его пьес, написанных в 1940-е — 50-е годы, — прежде всего это «Мухи» (1943 г.), «Мертвые без погребения» (1946 г.), «Затворники Альтоны» (1959 г.).

«Мухи» были написаны в годы оккупации Франции нацистской Германией, и, конечно, античный Аргос приобретает в сценическом мире «Мух» черты сходства с оккупированными французскими городами. По словам С.Великовского, «воображение естественно склонялось к простой подстановке: Эгисф — это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране; Клитемнестра — коллаборационисты из Виши, вступившие в преступную связь с убийцами их родины, Орест — один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим пример свободы, Электра —

французы, мечтающие о низвержении кровавого режима, но колеблющиеся и пугающиеся настоящего дела. Все это, несомненно, было в «Мухах», и публика ничуть не ошиблась, поняв трагедию Сартра как театральный манифест Сопротивления»... Но в то же время обобщения, сделанные Сартром — автором «Мух», приобретают общемировой, буквально космический характер. По словам того же С.Великовского, «Мухи» — по крайней мере столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько миф об одной из граней человеческого удела».

В основу сюжета «Мух» лег переосмысленный Сартром античный мифологический сюжет, связанный с мектью Ореста и Электры своей матери Клитемнестре и ее новому мужу Эгисфу. Вообще возвращение мифа в литературу XX века не случайно — знакомые с детства мифы выполняют в целом ряде произведений роль абсолютно чистых, «беспримесных», страшных в своей отчетливости иллюстраций к тем или иным «предельным» закономерностям человеческого бытия: некоторые ученые даже считают, что почти все литературные сюжеты можно, очистив от «примесей», от того, что привнесено временем, свести к уже известным мифологическим сюжетам: ведь общие контуры ситуаций, в которые может попадать человек, общие контуры форм взаимодействия человека с миром повторяются из века в век. Издревле отдельный человек мечтал сохранить в неприкосновенности свое «Я» — и, как мог, сопротивлялся пытающемуся поглотить его Целому. Издревле человек мечтал о свободе. И в то же время издревле человек боялся этой свободы и с надеждой глядел на снимающее личную ответственность Целое. Издревле живут на свете Любовь и Ненависть, Гордыня и Зависть. По характеристике С.Великовского, «Андре Мальро, дав когда-то одной из своих книг заголовок «Удел человеческий».., с присущей французам четкостью обозначил самую суть мифов в сегодняшней литературе Запада.

Речь шла о неких от века заложенных в самом творении предпосылках, которые в их чистом, крис-

таллизованном виде не встречаются почти никогда, всякий раз выступая как частный исторически и житейски очерченный случай нашего земного удела». Подобную же роль сыграл и мифологический сюжет, положенный в основу сартровских «Мух». Как известно, этот сюжет лег в основу трагедий Эсхила «Орестея» и «Хозфоры», а также трагедий Софокла и Еврипида (с одинаковым названием — «Электра»). В основе этого мифологического сюжета, как уже говорилось выше (см. I выпуск), — месть Ореста и Электры своей матери Клитемнестре и ее новому супругу и соответственно новому царю Эгисфу за убийство прежнего мужа Клитемнестры, отца Ореста и Электры, героя Троянской войны царя Агамемнона, причем месть эта должна осуществиться по воле бога Аполлона.

В софокловской интерпретации веление бога Аполлона, согласно которому Орест должен мстить собственной матери, является абсолютным оправданием этой мести. И, подчиняя трагический сюжет идее оправдания мести, Софокл сводит трагическую ситуацию к достаточно прямолинейной схеме: месть Клитемнестре абсолютно оправдана, поскольку абсолютна и лишена каких-либо смягчающих факторов вина Клитемнестры. В еврипидовской интерпретации этого же сюжета, напротив, присутствует мотив трагического сосуществования обреченности Ореста на месть и одновременно той трагической вины, которую Орест, свершив месть возложил на себя («В ее крови — клеймо и суд Оресту»).

Итак, софокловская и еврипидовская концепции существенно отличаются друг от друга, но объединяет их идея *железного детерминизма*, абсолютной неизбежности того, что предопределено волей богов. Эта идея — это один из краеугольных камней менталитета древних греков, их взгляда на мир. Да, с софокловских Ореста и Электры предопределенность убийства божественной волей сняла вину (хотя не сняла, допустим, с софокловского же царя Эдипа, преступление которого тоже было предопределено волей бога и который с момента своего преступления

стал в глазах Софокла носителем трагической вины), а с еврипидовских Ореста и Электры не сняла трагической вины даже предопределенность убийства-мести волей Аполлона. «Иль преступить ума не может умный?» — говорит об Аполлоне посланник богов Кастор из еврипидовской «Электры», давая Оресту понять, что с момента совершения убийства-мести вина легла и на самого Ореста. Все так — и все же идея железной предопределенности прорезает насквозь и софокловскую «Электру», и «Электру» еврипидовскую. Еврипидовский Орест *лично* вообще не желает вершить эту месть — он сочувствует матери. Но решения богов неоспоримы.

Сартровская концепция обреченного на свободу человека исключает идею столь железной предопределенности. Сартровский Орест совершает месть, *опираясь на свою свободную волю*: «Я совершил свое дело. Доброе дело. Я понесу его на плечах, как путник, переходя реку вброд, переносит на плечах ребенка, я за него в ответе. И чем тяжелее будет нести, тем радостней, потому что в нем — моя свобода, Вчера я еще брел по земле куда глаза глядят, тысячи путей выскальзывали у меня из-под ног, все они — принадлежали другим... С сегодняшнего дня мне остается только один путь, и Бог знает, куда он ведет, — но это *мой путь*». Своей *собственной волей* руководствуется и Электра, благословляя Ореста на месть. И ничего бы не изменилось от того, желал бы сартровский Юпитер этой мести или не желал. Кстати, по ряду причин, именно этого убийства-мести Юпитер не желает — он сам признается Эгисфу: «Мучительный секрет богов и царей: они знают, что люди свободны. Люди свободны, Эгисф. Тебе это известно, а им нет... Если свобода вспыхнула однажды в душе человека, дальше боги бессильны. Это уже дела человеческие, и только другие люди могут либо дать ему бродить по свету, либо удушить».

Но, однажды дав людям право на свободный выбор, сартровские боги поставили людей в такие условия, когда любой выбор в равной мере может породить и трагическую вину, сделать человека пре-

ступником, обречь его на муки раскаяния и сожаления о собственной свободе. В сартровских «Мухах» моделью человечества стал древнегреческий город Аргос, терзаемый муками коллективной вины за содеянное Эгисфом и Клитемнестрой убийство законного царя Агамемнона, — увы, доля вины лежит на каждом. Одни не воспрепятствовали преступлению, спокойно слушая разносящиеся по городу крики убиваемого Агамемнона; другие — даже испытывали, слыша эти крики, своего рода удовольствие. Это — первородный грех всех жителей Аргоса, за который они несут наказание: по велению Юпитера, город уже 15 лет заполнен отвратительными мясными мухами — Эриниями, которые не дают жителям города забыть о своей вине — вине каждого в отдельности и вине общей. Все погружены в траур, грехом считается всякая радость, а знаком хорошего тона — публичное покаяние в собственных грехах. Время от времени в Аргосе происходит даже публичное покаяние: «Здесь каждый кричит всем в лицо о своих грехах. Нередко, в праздничные дни, какой-нибудь торговец, опустив железную штору своей лавки, ползет по улице на коленях, посылает голову пылью и вопит, что он убийца, прелюбодей, изменник. Но жители Аргоса пресыщены: все наизусть знают преступления всех. Преступления же царицы и вовсе никого не забавляют — это преступления официальные, лежащие, можно сказать, в основе государственного устройства». В кульминационный момент ежегодного празднества из ада выпускают тени умерших, и они в течение дня вершат суд над живыми — оснований для этого, увы, хватает. Но это празднество — лишь кульминация повседневного покаяния, которое стало формой существования людей. Так уж устроено сартровское мироздание. Да, в *каждый конкретный момент* человек свободен в своем выборе, но он обречен на преступления и на муки раскаяния, которые материализуются в виде отвратительных мух — Эриний. Нет, боги практически не вмешиваются в выбор людьми своего *будущего* — они лишь карают их за грехи, совершенные в *прошлом*,

но так уж устроено изначально самими богами, что практически любой человек рано или поздно обречен нести это наказание. Сам Юпитер признается, что именно в этой постоянно лежащей на людях вине в разных ее вариантах и заключается власть его над людьми: «Как царь царю скажу тебе, Эгисф, со всей откровенностью : первое преступление содеял я сам, сотворив людей смертными. Что после этого остается вам, убийцам? Отправлять ваши жертвы на тот свет? Велика важность, они всем равно туда отправятся; вы только немножко поторопили смерть... Но твое преступление сослужило мне службу... Оно сослужило мне службу именно потому, что ты искупаешь его; мне нравятся преступления, когда от них есть прок. Твое мне понравилось, потому что это было слепое и глухое убийство, лишенное самосознания, древнее, похожее скорее на стихийный катаклизм, чем на человеческое деяние. Ты не бросал мне вызова: ты разил, одержимый страхом и яростью, а потом, когда жар спал, твой собственный поступок ужаснул тебя, ты отказался нести за него ответственность. И смотри, какой доход извлек я : за одно убитого — двадцать тысяч не вылезают из покаяния, вот баланс. Недурная сделка». И беда в том, что каждый из этих двадцати тысяч несет свою долю вины — так уж устроено сартровское мироздание. Итак, боги требуют от людей одного — преступлений и угрызений совести.

И сартровские Орест и Электра изначально поставлены в такое положение, когда *при любом выборе* из двух возможных на них будет тяготеть *трагическая вина*. Отказаться от возмездия, от свержения преступника с трона — значит оставить город во власти наложенного богами проклятия, ощущать, что стаи кровавых мух посланы в воздаяние в том числе и самим Оресту и Электре. Совершить возмездие значит совершить новое преступление, переложить вину Клитемнестры и Эгисфа на свои плечи и вновь сделать невольными соучастниками всех горожан. Не случайно Клитемнестра предостерегла Электру: «Ты ненавидишь меня, дитя мое, но меня больше

«Ж» ————— «Ж»
волнует другое — ты *похожа на меня*: и у меня были те же заостренные черты, та же беспокойная кровь и скрытный взгляд. Ничего хорошего из этого не вышло... Ты молода, Электра. Тому, кто молод и не успел содеять зла, ничего не стоит судить других. Но погоди: однажды и ты повлечешь за собой следом непоправимое преступление. Ты шагнешь и подумаешь, что оставила его позади, но бремя его будет все так же тягостно. Ты оглянешься — оно следует за тобой — недостижимое, мрачное, чистое, как черный кристалл. Ты перестанешь его понимать, скажешь: «Да это не я, не я совершила его». А оно все будет с тобой, стократ отринутое и неотторжимое, оно будет тянуть тебя назад. И ты поймешь, наконец, что жребий брошен, раз и навсегда, что не останется ничего иного, как влачить преступление до самой смерти. Таков закон покаяния — справедливый и несправедливый. Посмотрим, во что тогда превратится твоя юная гордыня... *Я ненавижу в тебе себя самое*. Не твою молодость — о нет, — мою собственную... Не случайно Электра еще до убийства предупреждает Ореста, что выбор между двумя выходами — это выбор между позором и преступлением: «Ты предпочел позор преступлению, дело твое. Но судьба найдет тебя и в постели: ты сначала испытаешь позор, а потом совершишь преступление, хочешь или не хочешь». И в конце концов, сделав выбор в пользу убийства-мести, Орест и Электра преследуются мухами-Эриниями, которые, окружив со всех сторон неприкосновенное святилище Апполона, только и ждут момента, когда кто-то из двух, не выдержав угрызений совести, спустится к ним.

Не следует забывать, что «Муhy» написаны в годы, когда Франция была оккупирована гитлеровской Германией, и Сартр — сам участник Сопrotивления — все же не хотел, чтобы его пьеса была проникнута чувством *полной* безысходности, идеей *полной* бессмысленности какого-либо действия. Поэтому в финале сартровский Орест, заявляя, что берет *всю ответственность* за убийство-возмездие на себя, а не перекладывает ее на горожан, добровольно

отдает свое тело мухам-Эриниям и обещает увести их от города вместе с собой, освободив тем самым город от страшной дани законам мироздания (при этом Орест ссылается на пример флейтиста из города Скироса, который увел похожим образом из города полчища крыс). Но финал при этом остается открытым. Кто знает — удовлетворятся ли Эринии телом Ореста, искупит ли в глазах богов взятая им на одного себя великая вина тысячи покаяний. Вопрос остается открытым.

В целях проверки своей этической концепции Сартр в целом ряде произведений ставил своих героев в «предельные», «пограничные» ситуации, в которых практически невозможна поза, рисовка, в которых человек вынужден думать об оправдании перед собой собственного бытия.

И вот в 1946 году ставится пьеса Сартра «Мертвые без погребения». Время действия — последние месяцы второй мировой войны: место действия — школьное здание, занятое под оккупационную полицию, в одной из французских деревень. Здесь томятся пятеро участников Сопротивления, которые пытались по заданию Центра захватить деревню, но потерпели поражение. Они ждут смерти — но казни предшествуют допросы, в ходе которых полицейские пытаются выяснить, куда бежал командир подпольщиков — Жан. Полицейские, впрочем, тоже осознают, что шансы на жизнь у них весьма проблематичны — уже открыт второй фронт, и театр военных действий неудержимо приближается к деревне, в которой происходят события. Все ждут конца — и каждый хочет хоть чем-то оправдать свою жизнь — оправдать перед самим собой.

Мысли героев пьесы, их слова и поступки жестко подчинены сартровской концепции неспособности человека открыть какую-либо неоспоримую нравственную истину, неспособности даже предвидеть, чего больше принесет то или иное действие — добра или зла. Пятеро узников, в свое время включившись в движение Сопротивления, были преданы идее освобождения своей страны, но они с ужасом осознают,

«
что не могут точно сказать, чего больше принесла конкретно их деятельность — добра или зла. Например, они вспоминают последнюю операцию по захвату деревни. Включившись в общенациональное движение Сопротивления, герои пьесы должны были, естественно, подчиняться единой дисциплине, выполнять приказы Центра. А если приказ глуп или безнравственен? И если жертвами его выполнения стали невинные люди? И вот между двумя подпольщиками, Сорбье и юношей Франсуа, завязывается разговор:

ФРАНСУА

...Мы же не виноваты, что не выполнили задание.

СОРБЬЕ

Нет, виноваты.

ФРАНСУА

Мы подчинялись приказу.

СОРБЬЕ

Конечно.

ФРАНСУА

Нам сказали: «Поднимитесь в горы и захватите деревню». Мы ответили: «Это идиотизм, через 24 часа немцам все станет известно». Нам ответили: «Идите и займите деревню». Тогда мы сказали: «Ладно». И мы пошли. Чья вина?

СОРБЬЕ

Наша. Мы должны были выполнить приказ.

ФРАНСУА

Мы не могли его выполнить.

СОРБЬЕ

Конечно. И все же нужно было выполнить... Триста человек, которые не хотели умирать и которые умерли ни за что... Из-за нас в этой деревне остались только полицаи, трупы и камни. Тяжело нам будет умирать с этим криком в ушах.

А в памяти вдруг всплывает, что в свое время после одной из подпольных операций гитлеровцами были уничтожены ни в чем не виновные заложники, в том числе — ребенок.

Каждому надо перед своей смертью оправдать свою жизнь перед самим собой — этому подчинено

все. Но никаких знаков оправдания жизнь не дает. Пока узники не знают, где их командир, Жан, ощущение отсутствия опасности совершить предательство сочетается в душе одного из них, Анри, с ужасом перед тем, что его смерть не будет оправдана какой-то целью, что ему *не за что* умирать — а все равно придется: «...Человек не может подышать, как крыса, не зная за что, даже не вздохнув напоследок... Если бы я только мог сказать себе самому, что я сделал все, что мог, но это, конечно, невозможно. В течение тридцати лет я чувствовал себя виновным. Виновным потому, что живу. А сегодня по моей вине горят дома, умирают невинные, а я умру виновным. Вся моя жизнь была ошибкой».

Вдруг выясняется, что Жан тоже арестован — случайно, по пустячному поводу. Его должны скоро выпустить: полицейские не знают, что именно он руководил операцией. Но он оказался в одной камере со своими товарищами, и теперь им *есть что скрывать* на допросах, у них теперь есть возможность избавить себя от мучительных предсмертных пыток, и соответственно им предоставился *выбор*. Теперь перед каждым из узников со страшной ясностью встает проблема зависимости оправдания *всей* своей жизни в собственных глазах от *случайности*, от одного сказанного под пытками слова. И опять каждый должен решать эту проблему сам. Еще до появления Жана в камере один из узников, грек Канорис, рассказывает об одном человеке, выдавшем других: «Был один, который выстрелил из охотничьего ружья себе в голову. Но он только ослеп... Он думал, что за все расплатился. *Каждый сам решает, расплатился он или нет*». Но пока узникам *некого* выдавать — нет выбора, мучительные пытки неизбежны. С появлением в камере Жана ситуация меняется. И Сорбье в отчаянии бросает вызов страшной зависимости предсмертного оправдания *всей* своей жизни от поведения *только в один из моментов этой жизни*, причем в ситуации, которая вошла в жизнь этого человека *случайно*: «Несправедливо, что одной минуты достаточно, чтобы зачеркнуть целую жизнь...

Есть на свете типы, которые умрут в собственной постели со спокойной совестью. Прекрасные сыновья, мужья, граждане, отцы... Они такие же трусы, как и я, только они об этом никогда не узнают. Им повезло». Внимание к трагической роли случайности в определении нравственного «Я» человека сближает Ж.-П.Сартра с Василем Быковым — ведь, например, Рыбак из повести В.Быкова «Сотников» в обычных для него ситуациях (в том числе ситуациях по общим меркам экстремальных) ведет себя не менее достойно (а, может быть, и более), чем большинство окружающих его людей. Но так получилось, что именно его жизнь поставила в ситуацию еще более экстремальную, в ситуацию *двухвариантного выбора*: погибни он сам или выбей скамью из-под ног товарища. Выбрав второе, Рыбак взял на себя несмываемую вину. Но ведь и в ситуации такой оказался именно он. Кто знает, как бы повели себя в этой ситуации другие. Рыбаку не дано знать об этом: он видит только Сотникова (который не сломался) и себя, сломавшегося. А как повели бы себя миллионы и миллиарды других — выражаясь словами сартровского героя, «Они об этом никогда не узнают. Им повезло».

Сближает этическую концепцию Ж.-П.Сартра с этической концепцией В.Быкова еще и идея «выбора в потемках», когда человек, делая выбор, не в состоянии представить всех последствий того или иного шага, а выбор он все равно делать должен. Ведь и Рыбак из «Сотникова» делает первые шаги к неизгладимой вине, находясь в замкнутом информационном пространстве. Он знает, что это шаги к спасению собственной жизни (об этом ему говорят), но как отразятся эти шаги на судьбе других, Рыбак не знает и знать не может (может, они и не повредят никому — основания так думать есть). Примерно в таком же положении находятся и герои сартровских «Мертвых без погребения».

Наиболее мучительный выбор встает перед героями «Мертвых без погребения», когда они начинают понимать, что один из них, совсем юный Франсуа, уже сломался и в любой момент может проговорить-

ся. И вот в сознании узников возникает страшная мысль: все равно умирать *всем*, днем раньше или днем позже, выдача Жана приведет к гибели многих их товарищей на свободе, а потому — не гуманнее ли избежать этого, к тому же избавив Франсуа от смерти с презрением к себе, сняв с его плеч бремя потенциально возможной трагической вины и переложив эту вину на свои плечи, сделав Франсуа *только жертвой*. Франсуа умерщвляют — со словами покаяния на устах. Сделан такой выбор. Но смогут ли герои пьесы перед своей смертью оправдать такой выбор? Ведь, делая выбор, они не могли знать *всего*, что было с ним связано, они делают этот выбор во тьме. Этот выбор был сделан в уверенности, что умирать все равно всем (тот, кто выдаст Жана, мог рассчитывать лишь на более быструю и на более легкую смерть). Но потом вдруг выясняется, что оставшиеся в живых могут спастись ценой нравственно нейтрального компромисса (Жан объяснил им, как пустить полицию по ложному следу, а полицейские обещали сохранить жизнь в случае выдачи Жана). Когда узники умерщвляли Франсуа, они не предполагали, что возникнет такая ситуация. Но Франсуа уже убит, и пойти *теперь* на предложенный компромисс — значит *задним числом* превратить ранее совершенное деяние из простого прекращения предсмертных страданий в целенаправленное убийство, хотя бы во имя неких высших целей. После мучительных колебаний с ненавистью к себе узники решились на этот компромисс — но все равно были убиты в тот момент, когда меньше всего этого ждали.

Герои сартровских «Затворников Альтоны» — это тоже заложники неизбежной трагической вины: какой бы выбор ни сделал кто-либо из них в той или иной ситуации — он имел в любом случае равные шансы взвалить на себя тяжкую вину. Вот только одна ситуация, которую уже в конце 50-х вспоминают старый промышленник фон Герлах и его сын — принявший обет многолетнего затворничества Франц. Начало 1941 года. Фон Герлах по просьбе фашистского правительства продает участок принадлежащей

ему земли: «Правительство — это был Гиммлер. Он искал землю для концлагерей». Фон Герлах, ненавидя нацизм, сделал такой выбор. Тогда между отцом и сыном произошел тяжелый разговор:

ОТЕЦ

Эти земли, я не должен был продавать их?

ФРАНЦ

Раз вы... продали — значит, не могли поступить иначе.

ОТЕЦ

Мог.

ФРАНЦ

(ошеломлен)

Вы могли отказать?

ОТЕЦ

Разумеется.

Франц отшатывается с жестом негодования.

Ну что? Ты больше не доверяешь мне?

ФРАНЦ

(пересиливая себя, с уверенностью)

Я знаю, что вы мне все объясните.

ОТЕЦ

Что тут объяснять? Заключенные Гиммлера. Если бы я отказался, он бы купил землю у другого.

ФРАНЦ

У другого?

ОТЕЦ

Разумеется. Где-нибудь в другом месте, на востоке или на западе, но те же заключенные страдали бы от тех же стражников, от тех же побоев. А у меня появился бы враг в правительстве.

ФРАНЦ

(настойчиво)

Вам не следовало вмешиваться в эту историю.

ОТЕЦ

Почему же?

ФРАНЦ

Потому что вы — это вы.

ОТЕЦ

И чтобы ты, маленький фарисей, мог спокойно умыть руки? Да, пуританин?

ФРАНЦ

Отец, вы меня ужасаете, у вас совсем нет сострадания к ближним.

ОТЕЦ

Я буду им сочувствовать, когда смогу реально им помочь.

ФРАНЦ

Такой возможности у вас никогда не будет

ОТЕЦ

Раз так, я не буду сочувствовать им — это потерянное время.....

Что ты хочешь, чтобы я тебе сказал? Что Гитлер и Гиммлер преступники? Пожалуйста, я тебе говорю это... Это мое сугубо личное мнение и к тому же бессмысленное.

ФРАНЦ

Значит, мы бессильны?

ОТЕЦ

Да, если мы выберем бессилие. Ты ничем не поможешь людям, если начнешь проклинать их перед судом божьим. Вместо того чтобы работать... Восемьдесят тысяч рабочих с марта месяца. Предприятия мои растут изо дня в день. В руках у меня неограниченная власть.

ФРАНЦ

Еще бы: вы служите нацистам.

ОТЕЦ

Потому что они служат мне. Нацисты — это плебеи на троне. Но они воюют, чтобы завоевать для меня рынки, и я не стану ссориться с ними из-за какого-то ничтожного куска земли.

ФРАНЦ

(упрямо)

Вам не следовало связываться с ними.

ОТЕЦ

Маленький принц! Маленький принц! Ты хочешь возложить бремя людей на свои плечи? Тяжелая ноша и ты не знаешь людей. Оставь! Займись лучше нашими заводами: сегодня они принадлежат мне, завтра тебе; это моя плоть и кровь, это сила моя и могущество, это твое будущее. Через двадцать лет ты будешь хозяином, и твои корабли будут плавать по всем морям. А кто вспомнит Гитлера?

Отец делает выбор в пользу фирмы — но он отдает себе отчет в том, что виновен перед теми, кто подвергается на его земле смертным мукам. Он вы-

брал эту вину во имя фирмы. Выбрал в темноте, уверенный в том, что его корабли — слава Германии — все спишут, что о Гитлере все забудут, а он сам останется в благодарной памяти потомков. Иного исхода он даже предположить не мог.

События развиваются дальше. Июнь 1941 года. Вдруг выясняется, что юный Франц скрыл в доме отца бежавшего из концлагеря раввина, а шофер — нацист Фриц, потенциальный свидетель, куда — то ушел, возможно — доносить. Отец в душе солидарен с сыном, но любой выбор, который он может сделать, в равной степени может быть и спасительным, и гибельным как для сына, так и для спасенного им узника. И явился ли сделанный в конечном счете выбор (звонок Геббельсу в надежде замять дело) причиной гибели раввина, или беда случилась вопреки выбору — никому из героев неведомо. «Когда я взял трубку, я решил — одно из двух!» — признается Герлах-отец. «Значит, мы никогда не узнаем, кто выдал беглеца. Если не Фриц, то вы», — слышит он горькую истину. В таком положении и пребывает обычно сартровский человек. Ценностные критерии есть — возможности следовать им в жизни нет. И потому постоянными спутниками сартровского героя становятся три состояния — Мука, Одиночество и Отчаяние.

Сартровская концепция человеческого бытия — это концепция, возводящая в абсолют свободу. Свободу полную, свободу, которая не может корректироваться никакими объективно существующими ценностными критериями или хотя бы способностью предвидеть последствия собственных действий. Свободу, обрекающую на безответственность — ибо Сартр так и не нашел того ценностного «минимума» (имеющего не конкретно-политический, а общечеловеческий смысл), который мог бы освещать человеку ответственно выбранный путь. Мироздание по Сартру, концепция которого держится прежде всего на отрицании, открывает, таким образом, достаточный простор для безответственных действий. Подпольщики из «Мертвых без погребения» в ситуации трагичес-

кого выбора приняли решение об умерщвлении юного Франсуа — и осознали, что стали злодеями, в тот момент, когда узнали, что, оказывается, им могут сохранить жизнь. Но если бы они оставили Франсуа в живых — кто мог бы гарантировать, что Франсуа не погиб бы смертью мученика и не стал бы одновременно виновником гибели многих людей? Герлах-отец из «Затворников Альтоны» с помощью звонка Геббельсу пытается выручить из беды сына и спасенного им узника — но ему так и не суждено до конца жизни узнать, его ли звонок стал причиной гибели спасенного его сыном человека — или же беда случилась по другой причине. А если бы он выбрал другой вариант действий — кто мог бы гарантировать, что исход был бы более благоприятен и что этот, другой вариант действий не стал бы причиной беды? Следовательно, человек в сартровском мире может действовать, исходя из любых случайных факторов, в равной степени имея шанс усовершенствовать мир и рискуя принести в этот мир непоправимое зло. Не потому ли в конечном счете ничто не удержало и самого Сартра от выбора в пользу поддержки экстремистских леворадикальных движений с ярко выраженной антикультурной направленностью?

От тех же исходных посылок, что и Ж.-П. Сартр (непознаваемость окружающего бытия, обреченность человека на «выбор во тьме» и т.п.) отталкивался и другой французский философ и писатель экзистенциалистского направления **Альбер Камю (1913—1960)** — однако, в отличие от Сартра, он вывел из этих посылок новое оправдание ответственности.

Альбер Камю прожил не очень долгую и очень нелегкую жизнь. Родился он во французском Алжире в очень бедной семье (отец Альбера, сельскохозяйственный рабочий, погиб во время первой мировой войны, когда Альберу не было и года; мать добывала средства к существованию поденной уборкой в богатых домах). Получить среднее образование будущий философ сумел лишь благодаря специальной стипендии, которую он получил по инициативе одного из учителей как особо одаренный подросток. Затем Камю,

заболевший к окончанию лица туберкулезом, находит в себе силы продолжать обучение в Алжирском университете (поначалу его даже не допускают к вступительным экзаменам по состоянию здоровья). В молодости Камю отдал дань коммунистическим идеям и даже в 1934-37 годах состоял членом Французской компартии. В это же время и в последующие годы Альбер Камю активно участвовал в антифашистской борьбе, состоял в комитете содействия Международного движения в защиту культуры против фашизма, сотрудничал в леволиберальных журналах, во время оккупации Франции активно участвовал в движении Сопротивления.

После окончания второй мировой войны пути Камю и Сартра разошлись. (С.Великовский замечает в этой связи, что «если до открытого размежевания Сартр и Камю скорее заклятые друзья, то после — закадычные враги»). Левый радикализм Сартра становился все более и более неприемлем для Камю, для которого всегда высшим приоритетом были общечеловеческие нравственные ценности. По словам С.Великовского, в отличие от Сартра, который «превозмогая наследственные задатки, заставил себя в конце концов уверовать, что деловая политико-историческая необходимость и есть единственная добродетель», Камю, «столь же насильственно подавив сомнения, возвел добродетель в непререкаемую необходимость действия». Не случайно сама философская система Камю значительно *человечнее* философской системы Сартра; Камю в значительно большей степени, нежели Сартр, терпим к *реальному человеку*. И не случайно поэтому уже во второй половине 30-х годов Камю обращался к Достоевскому — вначале инсценирует его «Братьев Карамазовых», а уже в конце 50-х — «Бесов». И, естественно, идеи игнорирующего права отдельной личности и все культурное наследие прошлых веков левого радикализма в конце концов окончательно потеряли авторитет в глазах Камю. Не случайно он в своей Нобелевской речи в Упсальском университете (в 1957 году Камю стал лауреатом Нобелевской премии), подвергая очень

жесткой критике современное ему мироустройство, тем не менее предостерегает от разрушительных леворадикальных крайностей, предупреждает о той опасности, которую несут человечеству «современные тиранические режимы — и правые и левые», говорит о великом значении *культурной преемственности*: «И лгут те, кто утверждает, будто можно временно отменить старую культуру, пока будет подготавливаться новая. Нельзя запретить человеку непрерывно говорить о своем величии и ничтожестве, как нельзя запретить ему дышать. Не существует культуры без наследия прошлого, и мы не можем и не должны ничего отвергать из нашей, западной культуры. Каковы бы ни были творения будущего, они все-таки будут нести в себе ту же тайну — тайну мужества и свободы, возвращенную отвагой тысяч художников всех времен и народов».

Погиб Альбер Камю 4 января 1960 года в автомобильной катастрофе.

Программным философским произведением Камю является «Миф о Сизифе», над которым Камю работал в 1940-42 годах. Пожалуй, центральным понятием, проходящим через трактат «Миф о Сизифе», является понятие Абсурда. Да, и в этом Камю согласен с Сартром, человек, наделенный изначально ценностным сознанием, тем не менее не способен ориентироваться в окружающем его мире, предугадывать последствия своих поступков, давать достоверную оценку уже совершенным поступкам, осознанно ставить цели и их добиваться — и поэтому всякое его деяние абсурдно. Человек, в интерпретации Камю, как правило, не сразу осознает абсурдность того мира, в котором он живет, и всего, что он сам делает в этом мире. Первый признак этого осознания — когда человек ловит себя на том, что *ни о чем не думает*: «Ответ «ни о чем» на вопрос, о чем мы думаем, в некоторых ситуациях есть притворство. Это хорошо знакомо влюбленным. Но если ответ искренен, если он передает то состояние души, когда пустота становится красноречивой, когда рвется цепь каждодневных действий и сердце впустую ищет утерянное звено, то

здесь как будто проступает первый знак абсурдности». Осознание абсурдности бытия проявляется и в навязчивом вопросе «зачем?»: «Бывает, что привычные декорации рушатся. Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме — вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды стает вопрос «зачем?». Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки». Постепенное осознание абсурдности окружающего мира и собственного бытия в этом мире становится все более безотрадным: «Стоит спуститься на одну ступень ниже — и мы попадаем в чуждый нам мир. Мы знаем его «плотность», видим, насколько чуждым в своей независимости от нас является камень, с какой интенсивностью нас отрицает природа, самый обыкновенный пейзаж. Основанием любой красоты является нечто нечеловеческое. Стоит понять это, и окрестные холмы, мирное небо, кроны деревьев тут же теряют иллюзорный смысл, который мы им придаем. Отныне она будет удаляться, превращаясь в некое подобие потерянного рая. Сквозь тысячелетия восходит к нам первобытная враждебность мира. Он становится непостижимым, поскольку на протяжении веков мы понимали в нем лишь фигуры и образы, которые сами же в него и вкладывали, а теперь у нас просто нет сил на эти ухищрения. Становясь самим собой, мир ускользает от нас. Расцвеченные привычкой, декорации становятся тем, чем они были всегда. Они удаляются от нас. Подобно тому, как за обычным женским лицом мы неожиданно открываем незнакомку, которую любили месяцы и годы, возможно, настанет пора, когда мы станем стремиться к тому, что неожиданно делает нас столь одинокими. Но время еще не пришло, и пока что у нас есть только эта плотность и эта чуждость мира — этот абсурд.

Люди также являются источником нечеловеческого. В немногие часы ясности ума механические действия людей, их лишенная смысла пантомима явственны во всей своей глупости. Человек говорит

по телефону за стеклянной перегородкой: его не слышно, но видна бессмысленная мимика. Возникает вопрос: зачем же он живет? Отвращение, вызванное бесчеловечностью самого человека, пропасть, в которую мы низвергаемся, взглянув на самих себя, эта «тошнота», как говорит один современный автор [В.Р. — Ж.-П.Сартр], — это тоже абсурд».

Все так. Абсурд *не преодолеть* — но с ним можно научиться *достойно сосуществовать*: «Важно, как говорит аббат Галиани госпоже д'Эпине, не исцелиться, но научиться жить со своими болезнями». И при всей абсурдности бытия человек, по Камю, все равно способен оправдать собственное существование хотя бы самим фактом бунта против абсурдности бытия. Да, бытие абсурдно, но своим бунтом, своей борьбой против этой абсурдности (пусть безнадежной), построением жизненных планов (пусть обреченных на провал) человек даже в этом абсурдном мире может реализовать свое «Я»: «Осознавший абсурд человек отныне привязан к нему навсегда. Человек без надежды, осознав себя таковым, более не принадлежит будущему. Это в порядке вещей. Но в равной мере ему принадлежат и *попытки вырваться* из той вселенной, творцом которой он является». В наибольшей степени бунт против абсурда, по мнению Камю, проявляется в творчестве: «Творчество — наиболее эффективная школа терпения и ясности. Оно является и потрясающим свидетельством *единственного достоинства* человека: упорного бунта против своего удела, *настойчивости в бесплодных усилиях*». Ведь только творчество (Камю имеет в виду прежде всего художественное творчество) предоставляет человеку возможность вносить в абсурдный мир нечто, определенное собственной свободной волей, — хотя бы в форме вымышленного мира: «*Творить — значит придавать форму судьбе*». Хотя бы «*придавать*» — без всякой надежды на то, что удастся «*придать*». И не случайно смысловым центром эссе Камю является философское толкование мифа о Сизифе, который обречен был судьбой бесконечное количество раз вкатывать на скалу ог-

ромный камень — и тем не менее по собственной воле продолжал это делать, бросая вызов судьбе, противопоставляя ей свою волю. Камю при этом словно бы «оживляет» античного Сизифа: «Нам неизвестны подробности пребывания Сизифа в преисподней. Мифы созданы для того, чтобы привлекать наше воображение. Мы можем представить только напряженное тело, сию же минуту поднимающее огромный камень, покатить его, взобраться с ним по склону; видим сведенное судорогой лицо, прижатую к камню щеку, плечо, удерживающее покрытую глиной тяжесть, оступающуюся ногу, вновь и вновь поднимающие камень руки с измазанными землей ладонями. В результате долгих и размеренных усилий, в пространстве без неба, во времени без начала и конца, цель достигнута. Сизиф смотрит, как в считанные мгновения камень скатывается к подножию горы, откуда его опять придется поднимать к вершине. Он спускается вниз.

Сизиф интересуется меня во время этой паузы. Его измощенное лицо едва отлично от камня; я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня... Сизиф, пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о бесконечности своего печального удела; о нем он думает во время спуска. Ясность видения, которая должна быть его мукой, обращается в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презрение... В этом вся тихая радость Сизифа. Ему принадлежит его судьба. Камень — его достояние...

Я оставляю Сизифа у подножия его горы! Ноша всегда найдется. Но Сизиф учит высшей верности, которая отвергает богов и двигает камни. Он тоже считает, что все хорошо. Эта вселенная, отныне лишенная властелина, не представляется ему не бесплодной, ни ничтожной. Каждая крупица камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет

для него целый мир. Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым». И потому философская система Камю глубоко оптимистична. Она не обещает реального улучшения бытия — но она обнаруживает счастье свободы в самом стремлении к этому улучшению и в деятельности во имя этого, в самом процессе делания.

Философская концепция Камю отразилась и в ряде его произведений. В самом начале 2-й мировой войны была написана повесть А. Камю «Посторонний». Духовная эволюция героя-рассказчика «Постороннего», молодого человека по фамилии Мерсо, есть эволюция в сторону осознания страшной правды абсурдности окружающего бытия. Эта духовная эволюция чем-то сродни духовной эволюции Антуана Рокантена из сартровской «Тошноты» (кстати, и «Тошнота», и «Посторонний» построены в форме дневникового повествования героя-рассказчика). И для Антуана Рокантена из «Тошноты», и для Мерсо из «Постороннего» духовный перелом начинается с вопроса «Зачем?» — и постепенно и тот, и другой становятся *посторонними* в этом мире, постепенно теряя духовные связи со всем, что им было дорого. Мерсо из повести Камю поначалу осознает, что не испытывает подлинного горя, узнав о смерти собственной матери, что, присутствуя на ее похоронах, он испытывает главным образом скуку. И с этого момента он осознает, что ничего дорогого для него в мире нет, что он в этом мире — *посторонний*, зритель, равнодушно наблюдающий за происходящими событиями, в крайнем случае способный испытывать чувство физиологического страха и физиологического же наслаждения. В конце концов Мерсо совершает убийство, совершает его совершенно машинально, наблюдая за самим собой как бы со *стороны* как за кем-то посторонним и совершенно чужим. И постепенное приближение Мерсо к физической смерти, то есть к смертному приговору, сопровождается все большим внутренним отстранением от окружающего его абсурдного мира. За следствием по собственному

делу, за судом над самим собой он теперь наблюдает опять же со стороны как за интересным спектаклем: «В известном смысле мне даже интересно: посмотрю, как это бывает. Никогда еще не случалось попасть в суд». Речи прокурора и адвоката господин Мерсо описывает с явной иронией и совершенно отстраненно: «Послушать, что про тебя говорят, интересно, даже когда сидишь на скамье подсудимых. В своих речах прокурор и защитник много рассуждали обо мне — и, пожалуй, больше обо мне самом, чем о моем преступлении. Разница между их речами была не так уж велика. Защитник воздевал руки к небесам и уверял, что я виновен, но заслуживаю снисхождения. Прокурор размахивал руками и гремел, что я не заслуживаю ни малейшего снисхождения. Только одно меня немного смущало. Как ни поглощен я был своими мыслями, иногда мне хотелось вставить одно слово, и тогда защитник говорил: «Молчите! — Для вас это будет лучше».

Получилось как-то так, что мое дело разбирают помимо меня. Все происходило без моего участия. Решалась моя судьба — и никто не спрашивал, что я об этом думаю. Иногда мне хотелось прервать их всех и сказать: «Да кто же, в конце концов, обвиняемый? Это не шутка — когда тебя обвиняют. Мне тоже есть что сказать!» Но если вдуматься, мне *ничего* было сказать. Притом, хотя, пожалуй; это и любопытное ощущение, когда люди заняты твоей особой, — оно быстро приедается. Скажем, прокурора я очень скоро устал слушать. Лишь изредка я улавливал какой-нибудь обрывок его речи, иная тирада, резкий жест поражали меня или казались стоящими внимания».

Прокурор обвиняет героя-рассказчика не столько в самом преступлении, сколько (для прокурора это теперь самое главное) — в *бесчувственности*: «И я опять постарался прислушаться, потому что прокурор стал рассуждать о моей душе.

Он говорил, что пристально в нее всмотрелся — и ровно ничего не нашел, господа присяжные заседатели! Поистине, говорил он, у меня вообще нет души, во мне нет ничего человеческого, и нравственные

принципы, ограждающие человеческое сердце от порока, мне недоступны.

— Без сомнения, — прибавил прокурор, — мы не должны вменять это ему в вину. Нельзя его упрекать в отсутствии того, чего он попросту не мог приобрести. Но здесь, в суде, добродетель пассивная — терпимость и снисходительность — должна уступить место добродетели более трудной, но и более высокой, а именно — справедливости. Ибо пустыня, которая открывается нам в сердце этого человека, грозит разверзнуться пропастью и поглотить все, на чем зиждется наше общество». И в душе героя-рассказчика действительно — *пустыня*: он просто не может теперь испытывать ни чувства сострадания, ни угрызений совести, ни даже страха за собственную жизнь. И прокурор прав — в душе Мерсо действительно пустыня, угрожающая существованию мира незыблемых для большинства людей ценностей. И, вынося Мерсо смертный приговор, судьи словно бы *защищают* сами себя от страшного прозрения и от *утраты смысла собственной жизни*. С.Беликовский вполне преднамеренно акцентирует внимание на отнюдь не случайных в художественном мире повести сюжетных деталях: «Достав из стола распятие, следовательно размахивает им перед озадаченным Мерсо и дрожащим голосом закликает этого неверующего снова уверовать в Бога. *«Неужели вы хотите, — воскликнул он, — чтобы моя жизнь потеряла смысл?»* Просьба на первый взгляд столь же странная, как и обращенные к Мерсо мольбы тюремного духовника принять причастие: хозяева положения унижено увещевают жертву. И возможная лишь в устах того, кого гложут сомнения, кто догадывается, что в охраняемых им ценностях завелась порча, и вместе с тем испуганно отрешивается от этих подозрений. «Он не был даже уверен, что жив, — думает Мерсо о причинах назойливости священника, — ведь он жил, как мертвец». Избавиться от червоточины уже нельзя, но можно заглушить тоскливые страхи, постаравшись склонить на свою сторону всякого, кто о ней напоминает».

Свой смертный приговор Мерсо встречает спокойно — он к нему готов как к одной из многочисленных случайностей абсурдного мира. И лишь после вынесения приговора героя-рассказчика приводит в смятение открывшаяся неотвратимость: мир абсурда, мир бесконечной череды случайностей теперь сменился перед глазами Мерсо миром железной предопределенности: «При всем желании я не мог примириться с этой наглой очевидностью. Потому что был какой-то нелепый разрыв между приговором, который ее обусловил, и неотвратимым ее приближением с той минуты, когда приговор огласили. Его зачитали в восемь часов вечера, но могли зачитать и в пять, он мог быть другим, его вынесли люди, которые, как и все на свете, меняют белье, он провозглашен именем чего-то весьма расплывчатого — именем французского народа (а почему не китайского или немецкого?), — все это, казалось мне, делает подобное решение каким-то несерьезным. И, однако, я не мог не признать, что с той минуты, как оно было принято, его действие стало таким же ощутимым и несомненным, как стена, к которой я сейчас прижимался всем телом». Но постепенно Мерсо удается и эту предопределенность включить в окружающую его картину абсурдного мира, в котором теперь для него является объективной истиной единственная данность: *«Я уверен, что жив и что скоро умру. Да, кроме этой уверенности у меня ничего нет. Но по крайней мере этой истины у меня никто не отнимет»* (в этой связи можно вспомнить единственную истину, которая сохранила свою достоверность для Антуана Рокантена из сартровской «Тошноты»: *«Я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и все»*).

«Предельная» истина, как правило, открывается экзистенциалистскому герою в «предельном», «пограничном» состоянии — отсюда и особый интерес Сартра и Камю к человеку в «пограничных ситуациях», в том числе в ожидании казни. В своем погружении во внутренний мир ожидающего казни человека Камю — автор «Постороннего» стал продолжателем

традиции, заложенной еще Стендалем в его «Красном и черном», Ф.М.Достоевским в его «Идиоте», Л.Н.Андреевым в его «Рассказе о семи повешенных», позже продолженной, в частности, Ж.-П.Сартром в его «Мертвых без погребения». В конце 1950-х годов, незадолго до собственной гибели, Камю пишет эссе «Размышления о гильотине», опубликованное на русском языке в «Иностранной литературе», № 1, за 1989 год. В числе прочих аргументов в пользу безусловной отмены смертной казни Камю привел и аргументы, органически вытекающие из постулатов экзистенциалистской философии. Один из аргументов состоит в том, что недопустимо применение абсолютного, не имеющего обратного хода наказания по приговору людского суда, который просто не может быть абсолютно правым в этом абсурдном, полном случайностей мире. Мало того, что возможна вообще ошибка в установлении факта виновности, — даже и при отсутствии такой явной ошибки может ли человек, стоящий перед стеной непознаваемого, с абсолютной достоверностью определить степень вины такого же человека, соотношение личной вины и влияния внешних обстоятельств; наконец, способен ли он заглянуть в будущее и с абсолютной достоверностью предсказать, возможно ли в будущем исправление виновного или же этой возможности вообще нет. Экзистенциалистская философия дает здесь однозначный ответ: не способен. Как определить, например, меру личной вины и меру обусловленности преступления внешними обстоятельствами? Полное снятие личной ответственности — и с этим согласен Камю — означает «смерть общества»: «Инстинкт сохранения общества, а с ним и человека требует постулата индивидуальной ответственности. Следует принять его, не надеясь на абсолютное отпущение грехов, означающее смерть общества. Но то же самое рассуждение приведет нас к естественному выводу: не существует абсолютной ответственности, и отсюда — абсолютного наказания или награды. Нельзя никого окончательно вознаградить даже Нобелевской премией. Но не следует никого преда-

вать и абсолютному наказанию, даже если этот человек считается виновным, и тем более может оказаться невиновным. А смертная казнь еще и узурпирует чрезмерное право карать явно *относительную* вину *окончательной и непоправимой* мерой». А если добавить сюда крайнюю субъективность, которая свойственна каждому человеку, в том числе и судье? «Разве из числа виновных убивают только неисправимых? Все, кому... приходилось присутствовать на заседаниях суда, знают, сколькими случайностями сопровождается вынесение приговора, даже если это смертный приговор. Внешний вид обвиняемого, события его жизни (супружеская неверность часто рассматривается как отягчающее вину обстоятельство, хотя я не могу поверить, что все судьи — верные мужья), поведение (оно говорит в его пользу, если всецело подчинено условностям, то есть чаще притворно), даже то, как он отвечает на вопросы (рецидивисты знают, что не следует ни путаться в словах, ни блистать красноречием), трогательные эпизоды во время слушания дела (а ведь истина, увы, не всегда производит нужное впечатление) — тьма случайностей влияет на решение суда присяжных. Когда выносят смертный приговор, можно не сомневаться — *это результат стечения множества обстоятельств...* Если правосудие знает свою неполноценность, разве не пристало ему смирение и усердие к исправлению вероятных ошибок в приговоре. Правосудие постоянно пользуется этим смягчающим обстоятельством, а ведь его следовало бы раз и навсегда закрепить за преступником. Могут ли присяжные без стыда заявить: «Если мы осуждаем вас на смерть по ошибке, вы простите нас, зная слабость человеческой природы. Но мы будем судить вас, не принимая во внимание ни эти слабости, ни законы человеческой природы».

Более того, по убеждению Камю, насильственное прерывание человеческой жизни (даже если речь идет о человеке, в виновности которого нет сомнений) преступно еще и потому, что, в соответствии с экзистенциалистским принципом непредопределенности человеческой сущности, которая определяется лишь

⇐—————→

всей жизнью человека, насильственная смерть есть лишение человека *потенциальной возможности измениться*, хоть немного изменить свою сущность к лучшему и уйти из жизни *не только злодеем*, хоть немного искупить свою вину; это не просто умерщвление человеческого тела, но и умерщвление того будущего человека, который может отличаться в лучшую сторону от того, который осужден: «Приговорить человека к высшей мере наказания — значит решить, что у него нет ни малейшего шанса искупить свою вину... *Право жить, совпадающее с возможностью искупить вину*, является естественным правом любого человека, даже самого дурного. Самый закоренелый преступник и самый неподкупный судья перед ним равны. Без этого права нравственная жизнь совершенно немыслима. Так, никому из нас не позволено потерять веру в человека до самой его смерти, и лишь после нее жизнь его можно считать судьбой и тогда же выносить окончательный приговор. Но судить человека высшим судом до смерти, заявлять о закрытии счетов еще при жизни кредитора не в нашей власти...». Эта концепция, безусловно, может вызвать далеко не однозначную реакцию — но она органически вытекает из экзистенциалистской концепции человека.

В 1947 году А. Камю пишет роман «Чума», где на один из городов на Алжирском побережье (Алжир в то время был французской колонией), Оран, проецируется ситуация, в рамках которой город оказался бы во власти чумной эпидемии. Само понятие «Чума» имеет здесь много значений — это и гипстетически возможная чума в прямом смысле этого слова, это и чума фашизма, охватившая Европу, это, наконец, символ вообще катастрофы, ломающей жизнь человеческого сообщества, срывающей культурный слой, уничтожающей традиционные ценности. В качестве эпиграфа к роману взяты «говорящие» слова Д. Дефо «Если позволительно изобразить тюремное заключение через другое тюремное заключение, то позволительно также изобразить любой действительно су-

«»
существующий в реальности предмет через нечто вообще несуществующее».

Ситуация, моделируемая Камю в романе «Чума», органически вытекает из экзистенциалистской концепции мира и человека. Чума в художественном мире романа есть бедствие, медленно и постепенно охватывающее южный город абсолютно независимо от разумной воли жителей. Поначалу жители узнают о неприятной новости — то в одном, то в другом районе города начали появляться умирающие крысы — поначалу немного, но с каждым днем все больше и больше. Первые страницы романа — это почти протокольное, даже в какой-то мере дневниковое описание развития событий — и реакции на них чувствительных горожан, поначалу просто недовольных малоэстетичным зрелищем, но потом вынужденных смириться с крысами как с реальностью: их уже выносят ящиками, они уже карабкаются по лестницам жилых домов, от них нет житья в конторах, школах, на террасах кафе — и даже в конторе по борьбе с крысами «обнаружено с полсотни грызунов». Люди борются с ними, но если крысы вышли из нор, человек бессилен. Нашествие крыс прекращается само — *независимо от воли людей*, но в это время люди начали заболевать странной болезнью, которая лишь позже была идентифицирована как чума. Поначалу это вызывает лишь легкое беспокойство, каждый пока продолжает жить в мире своих забот, своих планов и надежд, и чума для большинства поначалу — всего лишь темная тучка на горизонте. И вот по ходу развития действия чума превращается в *форму существования* для горожан: жизнь для каждого из них становится *неотделимой от чумы*, в присутствии которой все их жизненные планы, надежды, желания — это что-то очень далекое, призрачное, нереальное: «Правда, кое-кто еще надеялся, что эпидемия пойдет на спад и пощадит их самих и их близких. А следовательно, они пока еще считали, что никому ничем не обязаны. Чума в их глазах была не более чем непрошеной гостьей, которая как пришла, так и уйдет прочь. Они были напуганы, но не отчая-

лись, поскольку еще не наступил момент, когда чума предстанет перед ними как форма их собственного существования и когда они забудут ту жизнь, которую вели до эпидемии». Но рано или поздно момент прозрения наступал для каждого — и надо было смириться с самыми противоестественными вещами. Смиряться со страхом перед родным и близким человеком, который вдруг превращался в источник смертельной опасности. Смиряться даже с тем, что похороны из торжественного ритуала превратились в чисто санитарную меру, — хоронить в конце концов стали в общих ямах, без гробов.

Чума в художественном мире романа Камю не может быть побеждена разумной волей человека — в финале романа эпидемия внезапно прекращается, город ликует, но происходит все это *случайно*, независимо от деятельности тех, кто боролся с чумой, и последние строки романа звучат как предупреждение: «Вслушиваясь в радостные крики, идущие из центра города, Риз вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа и о чем можно прочесть в книжках — что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и бумагах и что, *возможно*, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

Все так. И в то же время, в соответствии с экзистенциалистской концепцией человека, именно в бесплодной борьбе с чумой герои романа проявляют свою индивидуальность, свое «Я», именно в борьбе с чумой они оправдывают свое существование, подобно все тому же Сизифу, который, обреченный на вечный и бесплодный труд, все равно продолжал вкатывать камень на гору, делая каждый раз после очередной неудачи новый *свободный* выбор в пользу продолжения работы. Точно так же делают свободный и осознанный выбор в пользу сопротивления чуме и док-

тор Риз, и молодой журналист Рамбер, который еще недавно плыл по течению жизни и в первые недели чумы делал все, чтобы всеми правдами и неправдами вырваться из зачумленного города, в который его накануне занесла судьба, — вырваться к своей возлюбленной. Свое вынужденное пребывание в карантинном городе он поначалу рассматривает как плен: *он не здешний*, он внутренне отбивается от предсказания доктора Риз: «С известного момента, увы, вы тоже станете здешним». Поначалу, в ожидании возможности выехать, он скорее просто от скуки вступает в дружину по борьбе с эпидемией, втягивается в работу — и не замечает, как постепенно тоже становится *здешним*, как *чужая* чума постепенно становится *его* чумой. Осознает он свою неотрывность от зачумленного города лишь в тот момент, когда у него появляется возможность вырваться. И он внезапно делает выбор — остаться: «Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь, когда я видел, то, что видел, я чувствую, что я тоже *здешний*, хочу у того или нет. Эта история касается равно всех нас».

Эпидемия не только ставит людей перед нравственным выбором, но и ставит перед ним и нравственные вопросы, заставляет пересматривать былые взгляды на жизнь. Один из обитателей Орана, священник — ортодокс Панлю поначалу трактует чуму как справедливую божью кару; «Братья мои, вас постигла беда, и вы ее заслужили, братья... Ежели чума ныне коснулась вас, значит, пришло время задуматься. Праведным нечего бояться, но нечестивые справедливо трепещут от страха. В необозримой житнице вселенной неумолимый бич будет до той поры молотить зерно человеческое, пока не отделит его от плевел. И мы увидим больше плевел, чем зерна, больше званных, чем избранных, и не Бог возжелал этого зла. Долго, слишком долго мы мирились со злом, долго, слишком долго уповали на милосердие божие. Достаточно было покаяться во грехах своих, и все становилось нам дозволенным. И каждый смело каялся в прегрешениях своих. Но настанет час — и

спросится с него. А пока легче всего жить, как живется, с помощью милосердия божьего, мол, все уладится. Так вот, дальше так продолжаться не могло. Господь Бог, так долго склонявшийся над жителями города свой милосердный лик, отвратил ныне от него взгляд свой, обманутый в извечных своих чаяниях, устав от бесплодных ожиданий. И, лишившись света господня, мы очутились, и надолго, во мраке чумы!». Этот взгляд органически вытекает из ранее сложившихся взглядов священника. Но, глядя на умирающих детей, которым *не за что отвечать*, он уже не может с былой уверенностью в собственной правоте опровергнуть слова доктора Риз, который в отчаянии восклицает в ответ на слова священника о любви даже к Богу убивающему: «Нет, отец мой... У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир Божий, где истязают детей». (Можно вспомнить в этой связи Ивана Карамазова из «Братьев Карамазовых» Достоевского, который бунтует против грядущего Царства Божия, в основании которого — неискупленные земные страдания невинных детей, который возвращает поэтому Богу билет в царство всеобщей гармонии: «И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены. Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему!.. Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу»)... Теперь и прежде грозный глашатай справедливого божьего гнева внутренне меняется, принимая в свое сердце и прежде враждебную ему правду и прощая доктору Риз слова, которые прежде всего показались бы ему кощунственными. Теперь он, отнюдь не соглашаясь с этими словами, тем не менее готов примириться с *богоборцем, спасающим детей*: «Мы вместе трудимся ради того, что объединяет нас, и *это за пределами богоухльства и молитвы!* Только одно это и важно».

Итак, чума становится в художественном мире романа Камю орудием очищающего испытания. Она

очищает души от сиюминутного, суетного, наносного, она выявляет подлинную сущность людей, она, наконец, проверяет жизнеспособность всевозможных взглядов на мир, людей, концепций. Но означает ли это *оправдание чумы*? Позиция Камю здесь однозначна: в борьбе со Злом человек может преображаться к лучшему, даже совершать неведомые ему прежде духовные взлеты, но Зло от этого не перестает быть Злом и оправдывать его — безнравственно. Это — один из устойчивых нравственных императивов. Безнравственно оправдывать войну на том основании, что она может стать первотолчком для великих научных открытий или художественных откровений. Безнравственно оправдывать нацизм с его организованной по последнему слову науки технологией уничтожения миллионов мирных людей на том основании, что именно его апокалиптическому кошмару мир в значительной степени обязан современными представлениями о правах человека. Страдание может очищать — но безнравственно желать кому-либо такого очищения. И чума в художественном мире романа Камю не оправдывается на том основании, что она может изменить кого-то в лучшую сторону: не случайно явно симпатичный писателю герой доктор Риз в ответ на рассуждения другого героя романа о «положительных сторонах» чумы заявляет: «То, что верно в отношении недугов мира сего, верно и в отношении чумы. Возможно, кое-кто и станет лучше. Однако, когда видишь, сколько горя и беды приносит чума, надо быть сумасшедшим, слепцом или просто мерзавцем, чтобы примириться с чумой».

Чума (в разных ее проявлениях) есть для Камю данность, перед которой человек бессилен и тем не менее в борьбе с которой он как раз и оправдывает свое существование. Сам доктор Риз говорит о борьбе с чумой как о «нескончаемом поражении», на которое обречен человек, — и тем не менее продолжает борьбу. И вера священника Панлю в финале обогащается идеей «активного фатализма»: нет, Панлю не отрицает своей прежней идеи о чуме как об очище-

нии, ниспосланном Богом, но теперь он убежден, что христианин обязан, принимая чуму как проявление высшего божественного разума, все равно продолжать с ней борьбу, ибо это и является целью ниспосланного Богом испытания. И вот, читая вторую свою проповедь, Панлю провозглашает, «что первой мыслью и первым словом будет страшное слово «фатализм». Так вот, он не отступит перед этим словом, ежели ему позволят к этому слову добавить эпитет «активный». Разумеется, он хочет напомнить еще раз, что не следует брать пример с абиссинцев христианского вероисповедания, о которых он уже говорил в предыдущей проповеди. И не следует даже в мыслях подражать персам, которые во время чумы кидали свое тряпье в христианские санитарные пикеты, громогласно призывая небеса ниспослать чуму на этих неверных, осмелившихся бороться против бича, ниспосланного Богом. Но, с другой стороны, не надо брать пример также и с каирских монахов, которые при чумной эпидемии, разразившейся в прошлом веке, брали во время причастия облатки щипчиками, дабы избежать соприкосновения с влажными горячечными устами, где могла притаиться зараза. И зачумленные персы, и каирские монахи равно совершали грех. Ибо для первых страдания ребенка были ничто, а для вторых, напротив, вполне человеческих страх перед муками заглушил все прочие чувства. В обоих случаях искажалась сама проблема. И те, и другие остались глухи к гласу божьему.

Конечно, это не значит, что следует отказаться от мер предосторожности, от разумного порядка, который вводит общество, борясь с беспорядком стихийного бедствия. Не следует слушать тех моралистов, которые твердят, что надо-де пасть на колени и предоставить событиям идти своим чередом. Напротив, надо потихоньку пробираться в потемках, возможно даже вслепую, и пытаться делать добро. Но что касается всего прочего, надо оставаться на месте, положиться со смирением на господа даже в кончине малых детей и не искать для себя прибежища».

Немного времени спустя Панлю примет смерть христианского мученика.

Взгляд Камю на мир и на место человека в этом мире был значительно оптимистичнее сартровского взгляда, ибо базируется на утверждении человеческого деяния, пусть даже и бесплодного, как протеста против не зависящей от человека абсурдной действительности. И этот взгляд на мир в значительно большей степени, чем сартровский, ориентирован на *оправдание ответственности* (может быть, эти слова звучат парадоксально, но, увы, идея абсурдности окружающего бытия самим фактом своего существования ставит вопрос именно об *оправдании ответственности*). Да, мир не познать, да, последствия своих действий человеку не предугадать, но «одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека», но само по себе *ответственное* следование тем или иным (пусть достаточно субъективным) нравственным принципам уже несет в себе высшее оправдание жизни того, кто этим принципам следует. И не случайно в своих «шведских речах» по случаю получения Нобелевской премии Камю сконцентрировал внимание прежде всего на идее *ответственности* художника. Ответственности за все — за слово и даже за молчание: «Сегодня все изменилось, и даже молчание кажется подозрительным. Начиная с того момента, как оно также приняло значение выбора, в качестве такового заслуживающего либо кары, либо хвалы, художник, хочет он того или нет, берет на себя определенные обязательства». Это ответственность, которую не снимают никакие внешние обстоятельства, в том числе — абсурдность окружающего бытия: «Любой художник обязан сегодня плыть на галере современности. Он должен смириться с этим, даже если считает, что эта галерея провоняла селедкой, что на ней многовато надсмотрщиков, и что, помимо всего, взят неверный курс». Это — данность, обрекающая на «нескончаемое поражение», но не снимающая ответственности.

ПРОБЛЕМА СУЩНОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Для европейской культурной традиции XX века характерен пересмотр доминировавшей ранее в общественном сознании «ренессансной» концепции человеческой природы. Со времен Ренессанса и затем эпохи Просвещения в сознании европейской интеллигенции (при всем многообразии индивидуальных исканий) установился своего рода незыблемый ценностный фундамент, представляющий собой совокупность не подлежащих сомнению гуманистических идей, наполненных верой в совершенство человеческой природы, способность человека адекватно познавать мир и переустраивать его в соответствии со своими идеалами — идеалами Истины, Добра и Красоты. Все беды — лишь от того, что сам человек «не понимает» своих интересов, что некие неведь откуда взявшиеся условия (социальная несправедливость, словно бы навязанная человеку кем-то извне, личная несвобода и т.д.) мешают человеку проявить себя в полной мере. Разумеется, эта концепция человека реализовывалась в самых разных вариантах, порой даже ставилась под сомнение — и все-таки именно она была доминирующей на протяжении многих веков. По мнению современного культуролога Ю.Давыдова, под знаком подобной концепции человека европейская культура развивалась с середины XIV и по конец XIX века — «Но когда век этот, переживший уже свои официальные похороны (ими была первая мировая война), в последний раз взглянул вокруг себя — на месте лелеемого им царства Истины, Добра и Красоты он увидел одни лишь развалины». Был ренессансный гуманизм. Он воспел человека как та-

кового, человека во всех его проявлениях. Но раскрепощенный и тысячекратно воспетый ренессансный человек явил себя в образах Цезаря Борджиа и графа Ченчи. Был период «отрезвления» — и Шекспир от ренессансного восхищения человеком приходит к концепции трагического гуманизма: в своей «Мере за меру» он уже в отчаянии сравнивает человека со «злой обезьяной», над которой «плачут ангелы». Была эпоха Просвещения, и ренессансные ценности, в чуть измененном виде, были «реабилитированы»: человек есть *tabula rasa*, все его пороки — плод несовершенного социального устройства. Человек получил личную независимость, право свободного выбора. Но «золотой век» не наступил и после этого — и теперь уже все отчетливее становилось понимание многими европейскими интеллигентами того, что в основе практически непреодолимого несовершенства земного бытия в значительной степени лежит несовершенство самой человеческой природы. Мучительный процесс осознания человеком несовершенства собственной природы затянулся на много десятилетий — но особенно бешеное ускорение этому процессу придали трагические катаклизмы XX века — вначале первая мировая война, потом — победа нацизма в Германии и вторая мировая война. В результате, с одной стороны, стали появляться концепции, развенчивающие гуманистическую культурную традицию, но, с другой стороны, сама гуманистическая традиция обогатилась усвоением нового знания о человеке: несколько экзальтированный ренессансный гуманизм, базирующийся на признании чуть ли не изначального совершенства человеческой природы, стал постепенно перерастать в гуманизм, вбирающий в себя трагическое знание о человеческом несовершенстве — но *оставшийся гуманизмом*. Человеческая природа, в том числе и ее звериный компонент, стала в XX веке объектом интенсивного научного исследования. В частности, в трудах З.Фрейда уже исследуются законы взаимодействия в человеке звериного, подсознательного («id» — «оно»), человеческой разумной воли, опреде-

ляющей способность человека сдерживать свои звериные страсти во имя собственных же интересов («ego» — «Я»), и, наконец, того самого верхнего и достаточно тонкого слоя человеческой природы, который включает в себя способность человека добровольно пожертвовать интересами своего «Я» во имя чего-то сверхличного («super-ego» — «сверх-Я»). По определению З.Фрейда — автора работы «Будущее одной иллюзии», «Наше развитие идет в том направлении, что внешнее принуждение постепенно уходит внутрь, и особая психическая инстанция, человеческое сверх-Я, включает его в число своих заповедей. Каждый ребенок демонстрирует нам процесс подобного превращения, благодаря ему приобщаясь к нравственности и социальности. Это усиление сверх-Я есть в высшей степени ценное психологическое приобретение культуры. Личности, в которых оно произошло, делаются из противников культуры ее носителями. Чем больше их число в том или ином культурном регионе, тем обеспеченнее данная культура, тем скорее она сможет обойтись без средств внешнего принуждения». И в то же время З.Фрейд напомнил человеку, что забывать о зверином начале в собственной природе нельзя, что в конечном счете именно на этом огромном колышущемся слое жидкой грязи выросли обозримые по размерам слои «Я» и «сверх-Я», что этот грязевой пласт — это, увы, тот фундамент, который в какой-то мере даже определяет формы высших проявлений человеческого духа: морали, религии, искусства. Увы, любое здание может сохранять устойчивость лишь в том случае, если оно не отторгается фундаментом, если оно достаточно прочно соединено с ним. Что же касается собственно животного начала в человеке, то З.Фрейд, в отличие от многих апологетов концепции человека как «прекрасного животного», считал, что это начало в человеке в основном враждебно культуре, что в огромный слой «id» входит и инстинкт разрушения, и даже наклонности к каннибализму и что, в конечном счете, человеческая культура выросла именно как форма *самозащиты человека от собственной звериной при-*

роды: «Но как неблагоприятно, как, в общем, близоруко стремиться к отмене культуры! Тогда нашей единственной участью окажется природное состояние, а его перенести гораздо тяжелей. Правда, природа не требовала бы от нас никакого ограничения влечений, она дала бы нам свободу действий, однако у нее есть свой особо действенный способ нас ограничить, она нас губит, холодно, жестоко и, как нам кажется, бездумно, причем, пожалуй, как раз по случаю удовлетворения нами своих влечений. Именно из-за опасностей, которыми нам грозит природа, мы ведь и объединились и создали культуру, которая, среди прочего, призвана сделать возможной нашу общественную жизнь. В конце концов, *главная задача культуры, ее подлинное обоснование — защита нас от природы*». Таково, по Фрейду, трагическое состояние созданного человеком культурного пласта: звериное «оно», по Фрейду, в основном враждебно этому пласту, и в то же время даже относительная устойчивость этого пласта объясняется лишь тем, что этот пласт вырос из звериного фундамента, связан с этим фундаментом множеством нитей, иначе бы он был сразу же смыт враждебным ему природным фундаментом.

Интерес к человеческой природе отразился и в «интеллектуальной прозе» XX века. При общем пришедшем в культуру XX века мотиве разочарования в человеческой природе были, конечно, и писатели, демонстративно противопоставившие этому разочарованию идею человека как «прекрасного животного». В этом плане очень представительно творчество талантливого английского писателя Д.-Г.Лоуренса (1885-1930) — одного из последних романтических певцов человеческой природы, который был убежден в том, что источник всех зол — сковывающее влияние на изначально совершенную человеческую природу всего, что связано с цивилизацией, — и промышленности, и религии, и науки. Лоуренс считал, что благодаря этому человек утрачивает свою гармоничность и цельность (можно вспомнить в этой связи один из «программных» романов Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»). Но, увы, все более и более ясно

обнаруживалось несоответствие реального «природного начала» в человеке тому идеализированному природному началу, которое стояло перед глазами Лоуренса. Не случайно уже после смерти Лоуренса, в 1936 году, его близкий друг Олдос Хаксли вкладывает в уста «автобиографического героя» своего романа «Слепой в Газе» следующие рассуждения (выше они уже цитировались в другом контексте): «...Лоуренс никогда не смотрел в микроскоп, никогда не видел биологическую энергию в ее основном нерасчлененном состоянии. Он и не хотел смотреть, он отрицал принцип микроскопа, опасаясь того, что перед ним может открыться. И у него были основания опасаться. Эти — друг под другом — бездны безличности, неукротимо надвигающиеся, — они бы ужаснули его».

Однозначно принял «принцип микроскопа» в своем подходе к человеческой природе **Уильям Голдинг** (родился в 1911 году).

Уильям Голдинг — признанный мастер романа-притчи: в его романах моделируется явно неправдоподобные ситуации, в которых «в лабораторных условиях» проверяется человеческая природа. Вообще следует сказать, что голдинговская концепция человеческой природы была очень пессимистической: и его учительский опыт, и особенно годы пребывания на передовой во время второй мировой войны столкнули писателя со слишком многими страшными проявлениями человеческой природы (интересно, что Голдинг начал профессионально заниматься литературной деятельностью (не бросая при этом учителя) в достаточно зрелом возрасте: первое из принесших ему известность произведений — роман «Повелитель мух» — было написано в 1954 году, в возрасте 43 лет. Годы, проведенные на передовой, заставили Голдинга сделать страшный вывод, заключающийся в том, что любой человек при определенных обстоятельствах мог бы стать нацистом. Голдинг считает, что всякий, кто столкнулся с ужасами нацизма и не осознал, «что человек творит зло, как пчела творит мед», — «либо слеп, либо лишен разума». По убеждению У.Голдинга,

«в человеке больше зла, чем можно объяснить одним только давлением социальных механизмов, — вот главный урок, что преподнесла война моему поколению... То, что творили нацисты, они творили потому, что какие-то определенные, заложенные в них возможности, склонности, пороки — называйте это, как хотите, — оказались высвобожденными»... Некоторые высказывания Голдинга поражают своей безысходностью: «Человек в тисках первородного греха. Природа его греховна», «Вот какова она, как я ее вижу, природа самого опасного из всех живущих — человека». И в то же время за подобной концепцией человеческой природы скрывается не мизантропия — но желание понять правду о человеке и донести ее до читателя, стремление предупредить человека о грозящей ему изнутри опасности. И, по мнению В.Ивашевой, очень адекватно о взгляде Голдинга на жизнь говорят его слова: «В человеке живет темное и злое начало, и преодолеть его трудно. [В.Р. — не невозможно — но трудно]. Убить в себе зверя человек может, лишь сделав над собой титаническое усилие, и то не всегда».

В 1954 году У.Голдинг пишет роман «Повелитель мух». Это — роман-притча, в то же время вобравший в себя элементы робинзонады. Вообще жанр робинзонады имеет именно в английской литературной традиции достаточно глубокие корни (может быть, это связано с островным положением Англии, вследствие чего англичане ощущают себя немного робинзонами): как известно, во имя «проверки» человеческой природы поместил своего героя на необитаемый остров еще Д.Дефо — и его герой за 28 лет пребывания на острове не только не перестал быть человеком, но и очеловечил окружающее бездушное пространство. Дж. Свифт ввел в свои «Путешествия Лемюзля Гулливера» элемент робинзонады через упоминание о том, что живущие в стране гуингнмов омерзительные животные *еху* — это потомки людей, высаженных с корабля или потерпевших кораблекрушение: за несколько поколений потомки этих людей окончательно выродились, чем и иллюстрировалась свиф-

товская крайне пессимистическая концепция человеческой природы. Собственно голдинговский «Повелитель мух» содержит в себе элементы полемики с робинзоной Р.Баллантайна «Коралловый остров», в художественном мире которой попавшие на необитаемый остров дети наглядно демонстрируют свою способность остаться «юными джентльменами» даже в экстремальной ситуации. Голдинговский «Повелитель мух» построен тоже как «робинзоная»: в художественном мире романа терпит крушение самолет, перевозящий «юных джентльменов» из привилегированных британских школ, выходцев из благополучных британских семей. Один из них, Джек, в весьма недалеком будущем — вожак звериного стада, состоящего из бывших людей, в самом начале делает даже громогласное заявление: «Мы не дикари какие-нибудь, мы англичане. А англичане всегда и везде лучше всех». Однако за предельно короткий срок эти «юные джентльмены» проделывают, только в обратном направлении, весь тот многотысячелетний путь, который проделало человечество от первобытной дикости к цивилизации XX века (в ее европейском варианте). Роман Голдинга включает в себя ярко выраженный притчевый компонент: дети в художественном мире «Повелителя мух» есть не только дети, но одновременно и символы определенных начал внутри человека и человеческого общества, и вот поначалу двое детей — Ральф и очкастый мальчик по кличке Хрюша — символизирующие *разумное* и *нравственное* начала в человеке и одновременно принципы европейской цивилизации, — пытаются построить жизнь на острове по модели демократического европейского государства. Символом этого устройства становится найденный мальчиками морской рог, посредством которого планировалось созывать юных «робинзонов» на общий совет, где принимались бы наиболее важные решения. Другим символом цивилизации являются в художественном романе очки мальчика Хрюши. Но постепенно все больше детей уходят к Джеку, в отряде которого можно дать волю своим разгулявшимся инстинктам. По ходу

действия тонкая пленка цивилизации почти окончательно разрушается. Прежде всего у большинства «робинзонов поневоле» стирается *индивидуальность* — группа «юных джентльменов» очень быстро превращается в спаянное общими страстями целое, а двое мальчиков, Эрик и Сэм, теперь воспринимаются всеми как одно существо с собирательным именем Эрикисэм. Вместо морского рога — символа европейской демократии — теперь всеобщим тотемом становится насаженная на палку свиная голова — Повелитель мух, вокруг которого устраиваются ритуальные пляски (не случайно *морскому рогу и очкам* противопоставляется именно *Повелитель мух* — это одно из многочисленных имен дьявола). И вот уже в ритуальной охотничьей пляске под многократно повторяющиеся возгласы коллективного экстаза — «зверя — бей! Глотку — режь! Выпусти — кровь!» — дети убивают одного из мальчиков, который во время этого действия играл роль дикой свиньи и изображал ее ужас при приближении охотников; «юные джентльмены» попросту в ритуальном экстазе забыли, что перед ними — не настоящая свинья, а играющий ее роль мальчик: «Толпа хлынула за ним, стекла со скалы, на зверя налетели, его били, кусали, рвали. Слов не было, и не было других движений — только рвущие когти и зубы». Вот они — голдинговские люди *в чистом виде*. В художественный мир «Повелителя мух» властно входит образ зверя, вселяющего ужас — и одновременно манящего. На одном из первых советов какой-то малыш сообщает сообществу робинзонов, что он боится какого-то не то змея, не то зверя, и малышу, смеясь, объясняют, что никакого зверя на острове нет. Но зверь был — *в самих детях*. Сами названия глав в романе «Повелитель мух» звучат устрашающе: «Дар тьме», «Зверь выходит из вод», «Зверь сходит с неба». В конце концов морской рог и очки гибнут вместе с их хранителем Хрюшей — и теперь остров оказывается во власти зверя — единого зверя, в которого слились юные британские джентльмены, зверя, который уже не способен не только мыслить в этических категориях, но даже и

помнить о собственной безопасности — ватага юных охотников в конце концов, чтобы «выкурить» из укрытия оставшегося в живых Ральфа, поджигает остров — способности понять, что сгорит в этом огне не только Ральф, но и они сами, они теперь лишены. И лишь в этот момент Голдинг прерывает эксперимент — и высаживает на остров спасательный десант, который должен вывезти оставшихся в живых детей: дальше продолжать эксперимент бессмысленно — человек, оказавшийся в «естественной» среде, уже дошел в своем озверении до той черты, за которой — неминуемое самоуничтожение. Дальше — некуда. Теперь его надо спешно возвращать в лоно выстрадавшей тысячелетиями цивилизации. И лишь один из мальчиков — Ральф — сумел осознать всю глубину человеческого падения: «Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша».

Можно, конечно, рассматривать концепцию человеческой природы, отразившуюся в голдинговском «Повелителе мух», как проявление неверия в человека, чуть ли не мизантропии. О том, что Голдинг сохраняет надежду на человеческий разум, который может в конечном счете спасти человечество от самоистребления, свидетельствуют заявления самого писателя. И в то же время правда Голдинга — это страшная правда о том, порой затаившемся, звере, который живет в каждом человеке — и в определенный момент может проснуться. Осознавал Голдинг и страшную силу того самого «коллективного бессознательного», которое, убивая индивидуальность, растворяя человека в массе, в то же время обладает и притягательной силой: трудно непрерывно нести груз личных забот, личной ответственности, личной вины, заманчиво желание растворить свои заботы в общих заботах, свою ответственность — в коллективной ответственности, свою вину — в коллективной вине, да и вообще на время отключить свой разум, отдаться на волю коллективных эмоций. Не это ли «коллективное бессознательное» лежит порой в ос-

нове диких и одновременно бессмысленных преступлений, совершаемых нормальными в обычной обстановке людьми?

В 1955 году из-под пера Голдинга выходит роман «Наследники», в котором перед глазами читателей предстает сообщество «предлюдей», неандертальцев, в момент (а на фоне вечности тысячелетия — это момент) своего вычленения из животного царства — по соседству уже живет племя существ, относящиеся к роду *Homo Sapiens*, «новых людей»: причем показано это племя глазами неандертальцев, которые пока что не мыслят, но «*видят внутри головы*» (Голдинг попытался «вписаться» в образ неандертальца, взглянуть на мир его глазами). Однако оказывается, что зародившиеся в какой-то момент зачатки сознания позволяют голдинговским «новым людям» стать лишь более изощренными в своей жестокости (порой Голдинг, противопоставляя душевно более чистых неандертальцев «новым людям», умышленно фиксирует внимание на контрасте между полуживерной внешностью неандертальцев и их душевными порывами: «от сострадания шкура Лока ошетичилась»). И лучом надежды на грядущее хотя бы частичное усовершенствование человеческой природы звучат лишь слова одного из «новых людей», Туами, который, прозрев, мечтает теперь о том недостижимом для него будущем, когда украшенная резьбой рукоять кинжала будет цениться выше, чем клинок.

В 1964 году появляется роман Голдинга «Шпиль» — это роман-притча, в котором иллюстрируется процесс строительства прекрасного устремленного к небу шпиля духовности, шпиля божественного начала в человеке, возвышающегося над небольшим собором собственно человеческого — собором, который и так едва держится, ибо под ним — только жидкая грязь звериного, бездна жидкой грязи. Голдинг по праву считается мастером *геометрической символики*: его художественная вселенная *трехслойна* — небо, земля, бездна зла под землей, и эта трехслойность соответствует трехслойности человеческой природы — божественное, собственно чело-

веческое и под этими двумя слоями бездна звериного. Пространство, состоящее из этих трех слоев, трехмерно — и в этом пространстве могут возникать постройки, связывающие между собой эти слои, — и структура этих построек тоже соответствует в голдинговском романе структуре каких-то начал, связывающих между собой «id», «ego» и «super-ego». Довольно приземистый собор, вырастающий из жидкой грязи звериного, соответствует человеческому разуму; шпиль, растущий над собором, соответствует высшей духовности, связующей человека с Богом. И даже перемещения главного строителя шпиля, священника Джослина, в пространстве соответствует метаморфозам, происходившим в его душе: его подъем вместе с рабочими на шпиль соответствует подъему его души на уровень высшей духовности — зато, падая с высоты, он ощутил, что и *«его душа ринулась вниз, в бездну, которая была внутри него»*.

Процесс строительства шпиля божественного в человеке предстает как процесс, исход которого никогда не предугадать, — может этот шпиль будет держаться, а может — упадет и заодно погребет за собой и собор человеческого, который и без шпиля едва держит размытая, пропитанная грязью почва, о чем многократно предупреждают Джослина: «Рано или поздно мы услышим удар, грохот, рев. Эти четыре устоя раздвинутся, как лепестки цветка, и все, что здесь есть: камень, дерево, железо, стекло, люди — все рухнет сверху прямо в собор, как горная лавина». Более того — самим Джослином, как выясняется, руководит не только любовь к Богу — но и сочетающаяся с этой любовью безбожная гордыня — он просит одного из рабочих: «А ты не мог бы воплотить мое смирение, изваять ангела?» Он мечтает о том, чтобы, увековечив себя в виде каменного изваяния, обрести вечную жизнь: «Я, обращенный в камень, вознесусь на высоту 200 футов, с четырех сторон башни, и пребуду там с открытым ртом, вещающим денно и ночно, вплоть до Судного дня».

Нельзя сбросить со счетов и цену, которую приходится платить не только Джослину, но и окру-

жающим его людям за строительство этого грандиозного шпиля. Да, сам Джослин, при том, что и он сам оказывается во власти гордыни, все же прежде всего устремлен душой в небо, и те лишения, которым он себя подвергает во имя скорейшего воздвижения шпиля (самобичевание, умерщвление собственной плоти), простите за тавтологию, он подвергает себя сам. Но ведь шпиль строится *не только его руками* — но и руками множества людей, которым Бог был безразличен (не случайно Джослина постоянно упрекают в том, что его рабочие бесчинствуют по всему приходу). Они строят шпиль, чтобы заработать, — а затем, лишившись по приказу Джослина права покинуть стройку, продолжают трудиться только по принуждению — и многие из них при этом гибнут. Шпиль строится как символ абсолютного отрешения от своей греховной природы в пользу Бога — но не является ли страшным грехом перед Богом превращение людей, *не желающих* посвящать себя служению Богу, в простые *инструменты* этого служения, служения Богу ценой *принуждения* весьма далеких от Бога людей к самоотречению, когда не сами строители отрекаются от себя во имя Бога — но *выбор делается за них*, когда эти строители — живые люди! — являются лишь инструментом в чужих руках? Впрочем, еще Фрейд сделал грустный вывод о том, что строительство человеческой культуры требует огромного количества внешнего принуждения — ибо практически каждый человек становится противником этой культуры, как только эта абстрактная в его глазах культура становится враждебной его конкретным интересам.

Лежат на совести Джослина и другие грехи, совершенные во имя Бога — так, деньги на строительство шпиля — это деньги, полученные теткой Джослина за сожительство с королем и переданные Джослину в обмен на обещание похоронить владелицу этих денег в соборе и тем облегчить доступ в рай. Одним словом, грех — не только за пределами шпиля, грех — *и в самом шпиле*: «Макет (шпиля — В. Р.) стоял на столике и, казалось, он один был чистым во

всем соборе, но стоило притронуться к нему, и палец становился мокрым».

Но шпиль построен. И, наверное, главный вопрос, тревожащий Голдинга, состоит в том, примет ли Бог этот дар, выросший в грязи и замаранный этой грязью. *Устоит ли Шпиль, тонущий в море зла?* Для Голдинга этот вопрос остается открытым — Шпиль по каким-то загадочным причинам держится, хотя по всем расчетам должен бы давно упасть, — но он может и упасть в любую минуту, как в любую минуту может обрушиться возвышавшийся над бездной звериного в человеке прекрасный шпиль духовного начала. Борьба враждебных друг другу сил вокруг шпиля соответствует борьбе Ангела и Дьявола в душе самого умирающего Джослина; он непрерывно заклинает себя: «Верую, Джослин, верую!» — но эти самозаклинания перемежаются с полными бессилия словами: «Я теперь ничего, ничего не знаю!», «Лишь Богу ведомо, где Бог». Если поначалу Ангел и Дьявол посещали Джослина поочередно, то в самом конце Джослин уже «чувствовал, как за спиной его Ангел борется с Дьяволом». Борьба за душу Джослина — это одновременно и борьба вокруг судьбы Шпиля: остается открытым вопрос о душе Джослина, остается открытым и вопрос о судьбе шпиля. Вопрос о том, что есть шпиль божественного совершенства, возводимый настоятелем Джослином над жидкой грязью звериного в человеке и над собором его земного бытия, — «чертеж той из молитв, которая вознесется превыше всех прочих», или «Джослиново безумство, которое рухнет и погребет под собою весь собор», — так и остается до конца открытым. В финале утопия и антиутопия, проходящие через художественную ткань романа-притчи, «смыкаются» в постоянно повторяющемся диалоге, состоящем из вопроса Джослина «Еще не рухнул?» и ответа его собеседника, который «всегда один», — «Нет еще, сын мой». Он должен рухнуть — но стоит — но может рухнуть в любой момент — но оставляет надежду на то, что время, отделяющее человечество от этого момента, будет бесконечно долгим. Подобного рода надежда

как раз и является стержнем *трагического оптимизма* Голдинга — оптимизма, настоящего на страшном знании, но живущего лишь надеждой. Голдинг все же считал, что «ни одно произведение искусства не может быть мотивировано безнадежностью; *самый факт, что люди задают вопросы о безнадежности, указывает на существование надежды*».

В «Новом мире», № 1, за 1984 год была напечатана небольшая по объему иронически окрашенная повесть Голдинга «Чрезвычайный посол». Эта повесть, построенная в притчевой форме, переносит читателя в Древний Рим: древнеримская специфика почти незаметно сплетается в художественном мире повести с реалиями европейской цивилизации XX века — оркестранты встречают войско легионеров песнями: «На сопках Древнего Рима», «Адриатические волны», «Ведет нас в бой прекрасная Минерва», «Глади-глади-глади-гладиатор», отрывками из «Симфонии Девятой Героической Когорты» и песней «Как провожали нас гетеры». По стилю написания эта повесть резко отличается от предыдущих повестей Голдинга: она вся проникнута ироническим колоритом, что несколько облегчает ее прочтение и даже снижает внешний трагизм повествования — с первого взгляда повесть предстает лишь своего рода безобидной насмешкой над по-детски наивным и не осознавшим этого человечеством. Однако за этой иронией стоит резкое изменение голдинговской концепции человека, которая стала значительно более пессимистической, чем прежде. Прежде всего голдинговский пессимизм обращен на идею научно-технического прогресса.

Фабула повести достаточно фантастическая: в Древний Рим попадает ученый из XX века Фанокл и привозит технологию изготовления трех плодов цивилизации: скороварки, взрывчатки и печатной машины. Однако поведение людей по ходу действия повести наталкивает на грустный вывод: практически любое достижение цивилизации человек неразумный способен использовать лишь себе во зло. Единственный мудрый человек в художественном мире



повести — Император. Мудрость его состоит в том, что он решительно отвергает любые изобретения, которые хотя бы потенциально *могут* стать инструментом насилия. Ибо он твердо знает — если они *могут* стать инструментом насилия, то именно в этих целях они и *будут* использоваться. А посему — долой взрывчатку. Над книгопечатанием Император задумался, мысленно заглянул в будущее, увидел там многочисленные размноженные огромными тиражами мемуарные повествования о собственных заслугах типа «Дневник провинциального губернатора», «Как я строил стену Адриана» или «Воспоминания бабушки Нерона» — и пришел к выводу, что от книгопечатания людям станет скорее хуже, чем лучше. Только одну ошибку допустил Император из повести «Чрезвычайный посол» — он согласился на скороварку: от нее-то какой вред? Но так уж устроен голдинговский человек, что даже и скороварки в его руках имеют обыкновение взрываться, причем непременно с летальным исходом — в данном конкретном случае для трех поваров. Можно ли давать чересчур опасные «игрушки» в руки людей, которым время от времени хочется учинить «небольшое бодрящее зверство»? И ближе к финалу Император обращается к ученому из XX века Фаноклу с полным пессимизма обращением: «Эх вы, натурфилософы. Ваш упрямый и ограниченный эгоизм, ваше царственное увлечение единственным полюбившимся предметом могут когда-нибудь подвести мир к такой черте, за которой жизнь на земле можно будет стереть с той же легкостью, с какой я стираю восковой налет с этой виноградины». И предлагает Фаноклу отправиться чрезвычайным послом в Китай. Лишь бы — подальше.

Таков он, голдинговский человек, — слабый, грешный, одержимый страстями ребенок, которому опасно давать в руки его же собственные творения. И все же, несмотря ни на что, — *построенный этим человеком Шпиль еще не рухнул*. Это вселяет надежду.

Молодой человек в западной литературе XX века

Так устроен мир, что каждое новое поколение, усваивая ценностную систему, созданную предыдущими поколениями, одновременно и *отталкивается* от этой ценностной системы, ломает эту систему, заменяя выломанные звенья другими. Препятствие есть нечто чужое, навязанное новому поколению извне, это сеть, в которую человек попадает с самого своего рождения, независимо от собственной воли. Естественно, что в этой системе есть какие-то изъяны (абсолютное совершенство в любой конкретный момент недостижимо), и новое поколение, бунтуя против ранее созданного ценностного мира, заменяет одни его звенья другими. (Употребляя слово «поколение», автор данного пособия вовсе не имеет в виду, что какие-то общие закономерности духовной эволюции того или иного человеческого сообщества от поколения к поколению непременно касаются *всех*, кто входит в это сообщество, он вовсе не имеет в виду, что принадлежность к тому или иному поколению автоматически определяет мировоззрение *каждого*, кто входит в это поколение, — речь идет просто о смене поколений как о факторе эволюции общественного сознания. Смешно было бы утверждать, что *все*, чья молодость пришлось на 60-е годы нашего столетия, относятся по своему духовному складу к категории людей, условно называемых «шестидесятниками», — но это не отрицает того факта, что важнейшие события, пережитые нашей страной в конце 50-х — начале 60-х годов, в какой-то мере определили то *общее*, что объединило многих людей, входивших в сознательную жизнь в эти годы, — поэтому и можно

говорить о поколении, условно называемом поколением «шестидесятников». Вообще понятие «поколение» характеризует прежде всего то *общее*, что объединяет большинство людей, вошедших в жизнь примерно в одно время, оставляя в стороне индивидуальные качества каждого из них). Но проходит время — и новые звенья ценностной системы, вставленные взамен «устаревших», сами начинают подвергаться критическому переосмыслению со стороны нового поколения, для многих представителей которого еще совсем недавно «революционные» идеи являются частью мира своего рода «обветшавших догм», подлежащих переоценке. А потом в мир войдет еще одно поколение... А потом еще одно... И в то же время прогресс был бы невозможен, если бы каждое новое поколение *только* ломало ранее созданный ценностный мир — к счастью, «выламывать» те или иные звенья этого мира можно, лишь опираясь на другие его звенья — поэтому и существует в настоящее время система незыблемых *общечеловеческих* ценностей, которые, независимо от веяний времени, принимаются абсолютным большинством людей разных поколений. Многие из этих ценностей были достоянием бесчисленного множества поколений (здесь преподаватель может порассуждать о проблемах, связанных с извечным противостоянием «отцы — дети» и одновременно — с тем, что даже яростно бунтующие «дети» все равно строят свой ценностный мир не на пустом месте, что сам их бунт вырастает из того фундамента, который уже заложен «отцами»). В этой связи можно говорить о своего рода «*отталкивании*» каждого нового поколения от сформировавшихся ранее традиций как об *единстве опоры и отрицания*. История знает много вариантов такого «отталкивания». Один из довольно распространенных вариантов, например, — бунт против *отцов* с опорой на традиции *дедов* (разумеется, переосмысленные с учетом опыта, накопленного отцами). Можно вспомнить в этой связи европейское Возрождение как отрицание Средневековья с опорой на наследие античности. Можно вспомнить и «соцреализм» XX

«—————»

века, который, оттолкнувшись от скептического, сомневающегося, ироничного XIX века, в значительной степени возвратился к традициям, заложенным русским классицизмом XVIII века (хотя, разумеется, на ином уровне — и с учетом опыта XIX века). Есть и иные варианты взаимодействия разных культурных эпох.

Проблема «отцов и детей» — это одна из стержневых проблем, вошедших в мировую литературу. Вспомним столкновение «века нынешнего и века минувшего» в художественном мире грибоедовского «Горя от ума». Вспомним тургеневских «Отцов и детей», вспомним ту «пилюлю», которую Николай Петрович в свое время заставил проглотить свою мать и которую он теперь с чувством исторической обреченности принимает от Базарова: «Однажды я с покойницей матушкой поссорился: она кричала, не хотела меня слушать... Я, наконец, сказал ей, что вы, мол, меня понять не можете; мы, мол принадлежим к разным поколениям. Она ужасно обиделась, а я подумал: что делать? Пилюля горька — а проглотить ее нужно. Вот теперь настала наша очередь, и наши наследники могут сказать нам: вы, мол, не нашего поколения, глотайте пилюлю».

В западную литературу середины XX века властно вошел образ «рассерженного молодого человека». Один из таких «рассерженных молодых людей» — Джимми Портер из пьесы талантливого английского драматурга Джона Осборна «Оглянись во гневе». Джимми Портер — это молодой англичанин, у которого нет оснований быть довольным той жизнью, в которую он вошел по праву рождения. Он в этой жизни — незванный гость. Да, ему удалось получить университетское образование: «Он год, как кончил университет... Или, лучше сказать, *университет его кончил*. Джимми говорит, что его университет даже не из красного кирпича, а так, из белой плитки». Джимми беден, работы по специальности он найти не может — вынужден довольствоваться работой в кондитерском киоске: одним словом, он постоянно чувствует, что его место — на задворках этого мира.

И он создает себе целую этическую систему, основанную на отрицании практически всего, что его окружает: раз мир не приемлет его — он не приемлет этот мир. Но, увы, перебранка с этим миром постепенно стала сутью его жизни. Он много времени уделяет чтению газет — но лишь для того, чтобы в нужный момент смять очередную газету и громогласно возмутиться тем, какая ерунда там написана. У него есть друзья — но стиль общения между ним и его друзьями достаточно ярко проявляется в таком диалоге:

КЛИФФ

Поставь чайник.

ДЖИММИ

Да я тебя сначала убью!

(Впрочем, этот стиль общения устраивает и Джимми, и его друзей). Он *по любви* женится на девушке из аристократической среды — но находит особенное наслаждение в том, чтобы унижать в ее лице, во-первых, всех представительниц женского пола, а, во-вторых, всех имущих. Вот образец его беседы с другом (в присутствии жены): «Она поразительно неуклюжа. Каждый вечер вижу одну и ту же картину. Она грохается на постель, словно борец на ринге... С ней просто опасно быть рядом. Гренадер какой-то. Ты замечал, какой женщины шумный народ?.. Или не приходилось? Как они стучат по полу, когда ходят?.. Они бряцают щипцами и клацают ножницами, трещат щетками, хлопают коробками... Я наблюдаю ее за этим занятием каждый божий день. Когда видишь женщину перед зеркалом в спальне, то начинаешь понимать, какой она изощренный палач... Ты когда-нибудь видел, как старый, грязный бедуин копается в жирной бараньей туше? То же самое женщина». Более того, жена Джимми, Элисон, стала для Джимми и его друзей «заложником из того социального лагеря, которому объявили войну» — по ее собственным словам. «Из нашего штаба в Поплар мы совершали набеги на территорию противника в фешенебельные кварталы. Под прикрытием моего

имени мы прорывались всюду — на коктейли, воскресные праздники и даже раз гостили за городом. Я надеялась, что у кого-нибудь лопнет терпение и перед нами захлопнут дверь, но никто не решился. Все они были слишком хорошо воспитаны, а может, просто жалели меня. Хью и Джимми презирали их за это. И мы продолжали свой разбой, поглощая чужую пищу и напитки. Курили чужие сигары. Как грабители. Джимми и Хью были в восторге... Хью просто упивался своей ролью вандала-завоевателя. Мне порой казалось, что он не прочь облачиться в соответствующий костюм — звериная шкура, остроконечный шлем, меч. Однажды он вытянул из старика Вайнса пять фунтов. Шантажировал его, разумеется. Люди были готовы пойти на что угодно, только бы избавиться от нас».

Если судить о Джимми только по этим эпизодам, то перед глазами может возникнуть образ циничного молодчика с садистскими наклонностями. Но за его «моралью отрицания» стоит его человеческая беззащитность перед лицом враждебного мира и одновременно — его ценностный максимализм: он желает миру добра, но мир живет по другим законам, неприемлемым для Джимми, — и этих законов Джимми принимать не желает: «Всем все безразлично. Все пребывают в состоянии упоительной лени. Я с вами скоро вообще обалдею. Уверен, вы поставили своей целью свести меня с ума. Боже мой, как хочется хоть какого-то душевного подъема, хоть совсем немного. Просто услышать теплый, проникновенный голос... «Господи! Я живой!» Есть мысль, — немного поиграем? Давайте притворимся, что мы человеческие существа и действительно живем. Почему для смеха не повалять дурака? Притворимся, будто мы люди... Да, видно, перевелись души, которые можно расшевелить». Он порой жесток по отношению к своей жене — ибо ждал от нее абсолютной доброты, но реальная Элисон, как выяснилось, не вполне соответствует его представлениям об идеале: «В тебе чувствовалась душевная мягкость, и я подумал: вот что мне нужно. Надо обладать настоящей силой, чтобы

хватило еще и на доброту. И только когда мы поженились, я понял, что это вовсе не доброта и не мягкость. Во имя доброты приходится наизнанку выворачиваться, а у тебя волоса из прически не выбивалось». Трудно грешному человеку соответствовать таким требованиям. Тем более не может соответствовать идеалам Джимми окружающий его мир. А раз так — Джимми бросает вызов этому миру, как бы концентрируя в себе все его несовершенство, выставляя это несовершенство напоказ — в собственном лице, создавая свою «этику отрицания» и «эстетику безобразного». И в то же время порой в минуты лирического настроения Джимми мечтает об уходе от этого вечного протеста, да даже и не протеста в полном смысле этого слова — скорее, перебранки с миром. Он мечтает об уединении — и о гармонии с окружающим миром.

В 1954 году выходит в свет повесть Джерома Д.Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Эта повесть погружает читателя во внутренний мир странного подростка, Холдена Колфилда, который не приемлет окружающего его мира. Впрочем, и неприятие это с первого взгляда какое-то странное: он порой не может даже отчетливо самому себе объяснить, чем ему конкретно не нравится окружающий его реальный мир и чего он, собственно говоря, от мира хочет. Порой его мысленные упреки окружающим людям нелогичны, необоснованны, парадоксальны. Так, Холден вовсе не в претензии к своему учителю истории Спенсеру за то, что тот, «срезав» Холдена на экзамене, способствовал его исключению из школы. Но он не может простить своему учителю того, что он пытается объяснить свое решение, объяснить Холдену, что тот действительно ни разу не брал в руки учебник и что при всем своем сочувствии к нему Спенсер не мог по-другому оценить его знания: «Меня злит, когда люди повторяют то, с чем ты сразу согласен». А когда учитель Спенсер, словно бы оправдываясь, в порядке доказательства начинает читать Холдену вслух экзаменационную работу самого Холдена, тот окончательно теряет всякое уважение к учителю: «Он

держал мою тетрадь, как навозную лепешку или еще что похуже.

— Мы учили Египет с четвертого ноября по второе декабря — сказал он. — Ты сам выбрал эту тему для экзаменационной работы. Не угодно ли тебе послушать, что *ты* написал?

— Да нет, сэр, не стоит, — говорю. А он все равно стал читать. Уж если преподаватель решил что-нибудь сделать, его не остановишь. Все равно сделает по-своему.

«Египтяне были древней расой кавказского происхождения, обитавшей в одной из северных областей Африки. Она, как известно, является самым большим материком в восточном полушарии». И я должен был сидеть и слушать всю эту несусветную чушь. Свинство, честное слово.

«В наше время мы интересуемся египтянами по многим причинам. Современная наука все еще добивается ответа на вопрос: какие тайные составы употребляли египтяне, бальзамируя своих покойников, чтобы их лица не сгнивали в течении многих веков? Эта таинственная загадка все еще бросает вызов современной науке двадцатого века»...

«Дорогой мистер Спенсер! — он читал ужасно громко. — Вот все, что я знаю про египтян. Меня они почему-то не очень интересуют, хотя вы читаете про них очень хорошо. Ничего, если Вы меня провалите: я все равно уже провалился по другим предметам, кроме английского. Уважающий Вас Холден Колфилд».

Тут он положил мою треклятую тетрадку и посмотрел на меня так, будто сделал мне сухую в пинг-понг. *Никогда не прощу ему, что он прочитал эту чушь вслух.* Если бы он написал такое, я бы ни за что на свете вслух не прочел, слово даю. А главное, добавил-то я эту проклятую приписку, чтобы ему не было неловко меня проваливать».

Вот такой это странный по общим меркам подросток — Холден Колфилд, который уже успел поучиться в нескольких школах — и нигде не прижился. Подросток, которого может всерьез мучить

↔

вопрос: когда замерзает пруд в Центральном парке Нью-Йорка — куда деваются утки? — «Я не мог себе представить, куда деваются утки, когда пруд покрывается льдом и промерзает насквозь. Может быть, подъезжает грузовик и увозит их куда-нибудь в зоопарк? А, может, они просто улетают».

Нельзя сказать, чтобы он *ненавидел* окружающий его мир — не такой он человек, чтобы серьезно что-либо ненавидеть: «Я очень мало кого ненавижу. Бывает, что я *вдруг* кого-нибудь возненавижу, как скажем, этого, Стрэдлэйтера, с которым я был в Пэнси, или того, другого, Роберта Экли. Бывало, конечно, что я их страшно ненавидел, сознаюсь, но всегда *ненадолго*, понимаете?» Он, скорее, сам от этого мира бежит — ибо, обладая исключительно тонкой душевной конституцией, видит фальшь там, где другие стараются ее не замечать. Через весь художественный мир повести проходит сквозная метафора: «Жизнь — игра по правилам», в лучшем случае — честная игра. Но ведь любая игра предполагает ограничение бесконечной в своем многообразии реальности каким-то замкнутым полем, на котором надо себя вести по каким-то условным правилам и по возможности не думать о том, что находится за пределами этого поля, равно как и об условности этих правил. Если хочешь вписаться во внешний мир — волей-неволей приходится эти правила принимать. Такова жизнь! Но Холден — в какой-то мере максималист, ему противны взрослые люди, создавшие себе огромный игровой мир с огромным сводом правил игры и уже забывшие об условности этого мира и этих правил, серьезно воспринимающие лишь то, что вписывается в рамки этого игрового мира и смеющиеся над тем, кто может задуматься о чем-то другом (например, о том, куда деваются утки с городского пруда после наступления зимы). Взрослые, живущие в этой игре как в реальном мире и боящиеся выйти за пределы этой игры. А Холден осознает условность, относительность даже вроде бы самых элементарных ее правил — и не желает их принимать. Взять хотя бы необходимость непременно гово-

речь, не отклоняясь от темы, даже в условиях экзамена по устной речи: «...Конечно, я хочу, чтобы мне рассказывали по порядку. Но я не люблю, когда рассказывают все время только про одно. Сам не знаю. Наверно, мне скучно, когда все время говорят про одно и то же. Конечно, ребята, которые все время придерживались одной темы, получали самые высокие оценки — это справедливо. Но у нас был один мальчик — Ричард Кинселла. Он никак не мог говорить на тему, и вечно ему кричали: «Отклоняешься от темы!» Это было ужасно — прежде всего потому, что он был страшно нервный, понимаете, страшно нервный малый, и у него даже губы тряслись, когда его вызывали, и говорил он так, что ничего не было слышно, особенно если сидишь сзади. Но когда у него губы немножко переставали дрожать, он рассказывал интереснее всех. Но он тоже фактически провалился. А все потому, что ребята все время орали: «Отклоняешься от темы!» Он говорит, а ему все время кричат «Отклоняешься!», а наш учитель, мистер Винсон, влепил ему кол за то, что он не рассказал, какой там животный и растительный мир, у них на ферме. А он, этот самый Ричард Кинселла, он так рассказывал: начнет про эту ферму, что там было, а потом вдруг расскажет про письмо, которое мать получила от его дяди, и как этот дядя в сорок четыре года перенес полиомиелит и никого не пускал к себе в госпиталь, потому что не хотел, чтобы его видели калекой. Конечно, к ферме это не имело никакого отношения — согласен! — но зато интересно. Интересно, когда человек рассказывает про своего дядю. Особенно если он начинает что-то плести про отцовскую ферму и вдруг ему захочется рассказать про своего дядю. И свинство орать: «Отклоняешься от темы!», когда он только-только разговорится, оживет»... Доброжелательный собеседник Холдена напоминает, что его провалившийся товарищ мог найти выход *в рамках правил игры* — сразу начать рассказывать не про ферму, а про дядю — но это для Холдена есть тоже усечение бесконечной в своих проявлениях реальности: «Да, наверно. Наверно, это

так. Наверно, надо было взять темой дядю, а не ферму, раз ему про дядю интереснее. Но понимаете, чаще всего ты сам не знаешь, что тебе интереснее, пока не начнешь рассказывать про неинтересное.

Позиция Холдена — это отнюдь не бунт — просто не может он (ну вот не может — и все!) всерьез воспринимать те условности, в соответствии с которыми живет большинство окружающих его людей. Но жить-то надо — и искать какие-то точки соприкосновения с обществом. Например, вписаться в общество в роли духовного двойника Джимми Портера из осборновской пьесы «Оглянись во гневе» — а, может, превратиться в законченного мизантропа. Обычно принято основной конфликт повести Сэлинджера рассматривать как конфликт Добра (воплощенного в образе Холдена) со Злом (носителями которого являются те, кого Холден осуждает). Очевидно, такое противопоставление было бы слишком прямолинейным. В самом деле, с точки зрения автора данного пособия, «голос» Холдена в художественном мире повести — вовсе не голос Истины в последней инстанции. Ведь объективно Холдена окружают в основном достойные, порядочные люди, кстати, искренне желающие Холдену помочь. Но Холден отшатывается от любого из этих людей, если видит хоть малейший оттенок неискренности, если, наконец, его отталкивает в другом человеке вообще что-то *неуловимое*, воспринимаемое лишь на уровне подсознания (можно вспомнить в этой связи внезапный побег Холдена от Антолини). Но ведь это — *тот мир, который существует. Другого — нет*. И этот мир не станет другим исключительно для того, чтобы устроить Холдена. Следовательно, сам Холден — хочет он того или не хочет — вынужден искать себе в этом мире какую-то «нишу». И между строк повести постоянно просматривается вопрос — какой может быть в будущем эта «ниша». Не исключено, что это будет «ниша» вечной перебранки с окружающим миром. А может быть — и бронированная ниша ненависти... И доброжелательно настроенный по отношению к Холдену его любимый учитель — Антолини — предупреждает

Холдена о той духовной пропасти, в которой Холден может оказаться, требуя от жизни невозможного и не желая иметь ничего общего с тем реальным миром, который его окружает: «Мне кажется, что ты не-сешься к какой-то страшной пропасти... Может быть, ты дойдешь до того, что в тридцать лет станешь завсегдатаем какого-нибудь бара и будешь ненавидеть каждого, кто хотя бы с виду похож на чемпиона университетской футбольной команды. А может быть, ты станешь со временем достаточно образованным, и будешь ненавидеть людей, которые неправильно говорят. А может быть, ты будешь служить в какой-нибудь конторе и швырять скрепками в не угодившую тебе стенографистку... Пропать, в которую ты летишь, — ужасная пропасть, опасная. Тот кто в нее падает, никогда не почувствует дна. Он падает, падает без конца. Это бывает с людьми, которые в какой-то момент своей жизни стали искать то, чего им не может дать их привычное окружение. Вернее, они думали, что в привычном окружении они ничего для себя найти не могут. И они перестали искать. Перестали искать, даже не делая попытки что-нибудь найти». Чувствуется выстраданность этих слов. При чтении не покидает чувство, что сам Антолини прошел в свое время примерно тот же путь, что и Холден, но сумел все же взглянуть на мир и на себя в этом мире словно бы со стороны — и найти в конечном счете свое место в реальном мире. Нет, учитель Антолини не смотрит на окружающий его мир через розовый флер восхищения — и не призывает к этому Холдена (кстати, духовный эскепизм Холдена как раз и порожден потребностью в том, чтобы мир был для него идеален, полностью гармонировал с его душевным складом — Все или Ничего!). Антолини осознает, что мир не идеален, — но он научился быть терпимым к этому миру и, главное, пришел к пониманию того, что мир включает в себя разное — и что каждый может в этом многообразии найти нечто, близкое для себя. Но для этого нужно знать это разное — а не только плыть по течению, реагируя на случайно встретившиеся на

пути внешние возбуждения: «...Когда ты преодолешь всех мистеров Винсонов, ты начнешь все ближе и ближе подходить — разумеется, если захочешь, если будешь к этому стремиться, ждать этого, — подойдешь все ближе к тем знаниям, которые станут дороги твоему сердцу. И тогда ты обнаружишь, что ты не первый, в ком люди и их поведение вызывали растерянность, страх и даже отвращение. Ты поймешь, что не один ты так чувствуешь, и это тебя обрадует, поддержит. Многие, очень многие люди пережили ту же растерянность в вопросах нравственных, душевных, какую ты переживаешь сейчас. К счастью, некоторые из них записали свои переживания. От них ты можешь многому научиться, если, конечно, захочешь.

Не хочу внушить тебе, что *только* люди ученые, образованные могут внести ценный вклад в жизнь, — продолжал он, — это не так. Но я утверждаю, что образованные и ученые люди, при условии что они вместе с тем люди талантливые, творческие — что, к сожалению, встречается редко, — эти люди оставляют после себя гораздо более ценное наследие, чем люди *просто талантливые и творческие*. Они стремятся выразить свою мысль как можно яснее, они упорно и настойчиво доводят свой замысел до конца. И, что самое важное, в девяти случаях из десяти люди науки гораздо скромнее, чем люди неученые, хотя и мыслящие...

Есть еще одно преимущество, которое тебе даст академический курс. Если ты достаточно углубишься в занятия, ты получишь представление о возможностях твоего разума. Что ему показано, а что — нет... И это поможет тебе не затрачивать лишнего времени на то, чтобы прилаживать к себе какой-нибудь образ мышления, который тебе совершенно не годится, не идет тебе. Ты узнаешь свою истинную меру и по ней будешь подбирать одежду своему уму».

Но давать советы, увы, легче, чем их принимать. И сэлинджеровский Холден полуинстинктивно отстраняет от себя те аргументы, которые могут заставит его задуматься над собственным взглядом на

жизнь — и в чем-то его скорректировать. Ведь его неприятие мира — это, как уже говорилось выше, не столько осознанная позиция, которая может со временем изменяться, корректироваться, сколько почти физиологическое неприятие того, что задевает его до крайности обостренное эстетическое чувство (будь то какие-то привычки его школьных товарищей или многоречивость его наставников). Он может осознать, что он неправ в своей требовательности к окружающему миру, — но то, что ему противно, ему не станет от этого менее противно. И он мечтает о переселении на обочину чуждого ему мира: уедет далеко на запад, устроится на бензоколонку и, главное, притворится глухонемым — «Тогда не надо будет ни с кем заводить всякие ненужные глупые разговоры. Если кто-нибудь захочет со мной поговорить, ему придется писать на бумажке и показывать мне. Им это так в конце концов осточертеет, что я на всю жизнь избавлюсь от разговоров. Все будут считать, что я несчастный глухонемой дурачок, и оставят меня в покое. Я буду заправлять их дурацкие машины, получать за это жалованье и потом построю себе на скопленные деньги хижину и буду там жить до конца жизни. Хижина будет стоять на опушке леса... Готовить еду я буду сам, а позже, когда мне захочется жениться, я, может быть, встречу красивую глухонемую девушку, и мы поженимся. Она будет жить со мной в хижине, а если захочет что-нибудь сказать — пусть тоже пишет на бумажке. Если пойдут дети, мы их от всех спрячем. Купим им много книжек и сами выучим их читать и писать». Свой взгляд на мир Холден вовсе не считает единственно правильным, он никому не хочет его навязывать, более того, он даже боится, что из-за него кто-нибудь другой прозреет и увидит страшную дисгармонию в том, чем прежде восторгался. Не потому ли он так вдохновенно лжет в поездном купе матери своего одноклассника по закрытой школе Пэнси, убеждая ее в том, в чем она и так убеждена, — в том, что ее сын (который на самом деле в глазах Холдена был «самым что ни на есть последним гадом в этой мерзкой школе» — «всегда он

после душа шел по коридору и бил всех мокрым полотенцем») — это «очень чуткий мальчик, общий любимец своих одноклассников» и т.д. Ведь пониманию Холдена (что, собственно, и отличает его от «благополучных» одноклассников) теперь доступна простая человеческая истина: «С матерями всегда так — им только рассказывай, какие у них великолепные сыновья». И в разговоре с младшей сестрой Холден говорит о своей мечте — стать «ловцом во ржи». «Понимаешь, я себе представил, как маленькие ребята играют вечером в огромном поле, во ржи. Тысячи малышей — и кругом ни души, ни одного взрослого, кроме меня. А я стою на самом краю обрыва, на краю пропасти, понимаешь? И мое дело — ловить ребятшек, чтобы они не сорвались в пропасть. Понимаешь, они играют и не видят, куда бегут, а я тут подбегаю и ловлю их, чтобы они не сорвались. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи. Знаю, это глупости, но это единственное, чего мне хочется по-настоящему. Наверное, я дурак». Ребятишки в глазах Холдена — это миллионы его соотечественников, которым не довелось заглянуть в ту бездну, в которую заглянул он.

Для учащихся классов с педагогическим уклоном может представлять интерес роман американской писательницы Бел Кауфман (Кстати, внучки Шолом-Алейхема) «Вверх по лестнице, ведущей вниз» (1964 г.), где достаточно натуралистично описывается жизнь одной нью-йоркской школы сквозь призму первых впечатлений молодой учительницы литературы — недавней выпускницы университета. Реалистическое изображение действительности в художественном мире романа гармонически сочетается с мягким и добрым юмором, которым роман пропитан буквально от начала и до конца.

Перед глазами читателя открывается огромная школа, расположенная в одном из самых «неблагополучных» (по американским, разумеется, понятиям) нью-йоркских районов, школа, которая до боли напоминает наши школы. Те же классы на 40 и более человек, та же теснота, та же проблема дисциплины

и «усмирения» строптивых, те же отчаянные ухищрения детей с целью хоть на время (а лучше навсегда) освободиться от педагогического воздействия и те же попытки администрации уравновесить «беспредел» беспорядка «беспределом» жесткой регламентации всех сторон жизни учеников. Та же лавина документов с сокращенными названиями типа ПУП (персональный ученический профиль), УХ (ученическая характеристика) или УКУ (учетная карточка ученика). Те же порой смешные циркуляры типа грозного «Циркуляра №4».

Тема:

Этические нормы. Хранить все циркуляры в деле под порядковыми номерами.

В целях ограждения учеников от соблазна сжульничать и обеспечения подлинности всех документов принять нижеследующие меры предосторожности:

1. Учителям-предметникам подписывать ученические карточки чернилами, полным именем и фамилией в доказательство присутствия ученика на уроке. Инициалы и карандашные подписи недействительны.

2. Вышеупомянутое касается также всех пропусков, подписываемых учителями.

3. Проверить по списку учеников наличие несуществующих адресов и выдуманных родителей или опекунов. Это облегчит работу ответственного за борьбу с прогульщиками.

4. В случае пожара или другого непредвиденного бедствия ученикам оставлять в классе только книги и тетради, а ценные вещи — сумочки и бумажники — брать с собой. В последнее время наблюдалась эпидемия огорчительных явлений.

Вышеуказанные меры должны способствовать выработке у школьников необходимости высоких этических норм.»

Тот же особый школьно-канцелярский язык, в котором многие формулировки нуждаются в переводе: «Хранить в деле под порядковым номером» — значит бросить в корзинку. «Пусть это вдохновит вас на подвиг» значит, что вы увязли по горло. «Личные

взаимоотношения» — драка ребят. «Вспомогательное укрепление дисциплины» — вызов полиции. «Литература, соответствующая читательскому уровню ученика на основе экспериментальных исследований», — все, что удастся достать в нашей библиотеке. «Не склонный к умственному труду ученик» — ученик с преступными наклонностями. А «До моего сведения дошло» — значит, что вам грозят неприятности».

Те же родительские собрания, «дни открытой школы». И та же связь школы с тем внешним миром, из которого ученики приходят каждое утро и в который возвращаются каждый вечер (в лучшем случае — домой, к любящим родителям, в худшем — в подростковую банду, живущую по несколько иным законам, нежели школа имени Кальвина Кулиджа).

Роман погружает нас во внутренний мир нескольких десятков подростков, который раскрывается в многочисленных записках, регулярно бросаемых в заведенный героиней романа Сильвией Баррет «Ящик для пожеланий». Роман заставляет нас понять и начальника административной части школы с его педагогическими взглядами: «Когда вы поработаете в нашей системе столько, сколько я... — вы поймете, что не взаимопонимание нужно им. Дисциплина — вот что им нужно. У них нет ее дома. Вот вы и должны показать им, кто здесь хозяин. Мы обязаны учить их, наказывая каждый раз, сто раз, так, чтобы они поняли, что к чему. Если *мы* этого не сделаем, они получат то, что заслужили, от полицейского, судьи или своего начальника, если им посчастливится найти работу. Они не отличают плохое от хорошего... Конечно, мы должны добиваться их уважения, но только страх — наш помощник. Только это они понимают... Вы бывали когда-нибудь у них дома? Вы бывали в суде для малолетних преступников? Вы слышали, как они говорят о нас между собой? Это скверные дети. Их надо научить закону и порядку, *и если не мы, то кто же научит их*... Попробуйте вы, люди с высокими идеями, руководить этой школой по-своему хотя бы один день, и у вас будет бунт в каждом классе». И

становится понятно, что многочисленные исполненные суровости «циркуляры №...» этого человека, педагогического антагониста героини-рассказчицы, — это не его прихоть, это не проявление жестокости с его стороны — это плод того опыта, который он выстрадал и пришел в конце концов к выводу, что *единственное*, что может школа, — просто *приспособить* детей к нормальной жизни, что, привнеся в школу какие-то черты тюрьмы в смягченном варианте, он тем самым спасает многих и многих от тюремной школы в будущем. И его тоже можно понять — хотя героиня-рассказчица Сильвия Баррет в конечном счете своей деятельностью доказывает, что возможен и другой путь «победы» над душами детей, и, читая роман «Вверх по лестнице, ведущей вниз», мысленно проходишь этот путь.

Слово в борьбе с произволом

Что есть литература? Если призвать на помощь академический толковый словарь 1983 года издания, то обнаружится, что литература — это «вид искусства, отличительной чертой которого является создание художественных образов при помощи слова, языка». Итак, литература — это прежде всего вид искусства, искусства, которое хотя и отражает в том или ином приближении реальную жизнь (ведь и «Черный квадрат» Малевича в конце концов является символом каких-то начал реального бытия и способен вызывать определенные ассоциации) — но в то же время обладает *самоценностью*. В самом деле, служение каким-то выходящим за пределы искусства целям (в том числе и гражданское служение) вовсе не является *обязательным* для искусства. «Джоконда» Леонардо да Винчи или сонеты Петрарки прекрасны *сами по себе* — вне зависимости от того непосредственного влияния, которое они могут (или не могут) оказать на реальную жизнь реальных людей. Можно вспомнить в этой связи флоберовское определение подлинного творчества: «Надо, невзирая ни на что, независимо от человечества, которое нас отвергает, жить для собственного призвания, восходить на свою башню из слоновой кости и оставаться там наедине со своими мечтами». Можно вспомнить, что и сам великий Пушкин — автор не только «Пророка» и «Памятника», но и стихотворения «Поэт и толпа»: здесь пушкинский Поэт демонстративно отказывается от миссии «сердца собратьев исправлять»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Можно вспомнить судьбы великих писателей, для таланта которых оказалось губительным погружение в реальный мир с его злобой дня: увы, история культуры знает немало случаев, когда Гражданин невольно становился убийцей Поэта. Можно, наконец, обратить внимание и на то, что вторжение Поэта в реальный мир не всегда благоприятно сказывается и на судьбе этого мира. Ведь человек искусства (если это настоящий Поэт, настоящий Художник, одним словом — настоящий Мастер) — это, как правило, человек с очень субъективным взглядом на мир, неспособный примириться с несовершенством реального бытия, устремленный к Идеалу и в какой-то мере игнорирующий при этом *самоценность реальности*. Все это так.

Но ведь Поэт, Художник, Мастер — это еще и человек, живущий в конкретном мире среди конкретных людей; это, если вспомнить слова Пастернака, «вечности заложник у времени в плену». И как быть, если он знает, что его слово значит в этом мире очень многое, что он способен только своим словом что-то изменить в окружающем мире, заставить задуматься власть имущих, наконец — спасти человека? И как быть, если один внутренний голос советует не вмешиваться, не ввязываться, не растрачивать душевных сил на прозу жизни, а другой внутренний голос не дает спокойно жить и творить, напоминая о спасительной силе пока не произнесенного Слова? Разные писатели по-разному откликаются на зов этого внутреннего голоса. И не случайно наряду с традицией самоотстранения от земной реальности во имя Идеала в литературе, а шире — вообще в культуре последних веков сформировались, с одной стороны, традиция гражданского служения, а, с другой стороны, традиция *заступничества* (Особенно ярко в силу ряда причин эти традиции

проявились в русской литературе). История как западных литератур, так и русской литературы знает немало случаев заступничества за людей, попавших в жернова несправедливого суда. О некоторых из них и пойдет речь в данной главе.

В историю мировой культуры навечно вошло имя легендарного Вольтера (1694-1778; настоящее имя — Франсуа-Мари Аруэ) — великого философа-просветителя и одновременно писателя. Большую часть своей жизни он посвятил отстаиванию идеи веротерпимости, а шире — терпимости во всех ее проявлениях, что отразилось не только в философских и литературных трудах Вольтера, но и в его выступлениях в защиту невинно пострадавших людей. Наиболее известны его выступления в связи с делом Каласов.

Предыстория здесь следующая. В начале 60-х годов XVIII века в Тулузе был обнаружен мертвым Марк Антуан Калас — молодой человек из протестантской семьи, который, по некоторым данным, задумывался о переходе в лоно господствующей католической церкви. Этого оказалось достаточно, чтобы обвинение в убийстве молодого человека было предъявлено его близким — прежде всего его отцу, Жану Каласу, а через какое-то время — матери, брату, сестрам и близкому другу убитого (формальным основанием для предъявления обвинения стал случайный выкрик какого-то фанатика). Возбужденное дело сразу же перестало быть собственно уголовным делом — и приобрело религиозно-политическую окраску. Судьи уже не могли быть беспристрастными в обстановке, когда практически без всяких доказательств была публично провозглашена единственно правильной одна-единственная версия: родственники-протестанты расправились с Марком Антуаном, чтобы предотвратить его переход в католичество. Эта версия была с радостью подхвачена населением (по преимуществу католическим), ибо она подтверждала уже сложившееся предубеждение по отношению к протестантам. К тому же образ Марка Антуана — мученика во славу католичества, убитого

злодеями-протестантами, — очень успешно удовлетворил потребность тогдашних жителей Тулузы в сильных коллективных переживаниях. Вольтер позже опишет коллективный психоз вокруг дела о гибели Марка Антуана: «Весь народ считал его святым, иные ходили молиться на его могиле, иные просили у него чудес, иные рассказывали о сотворенных им чудесах. Один монах вырвал у него несколько зубов, чтобы иметь прочные реликвии. Одна немного глухая богомолка сказала, что она слышала звон колоколов. Один апоплексический священник был исцелен после того, как он принял рвотное. Об этих чудесах составляли протоколы». Церковная служба в память об убитом напоминала театрализованное представление с ярко выраженной антипротестантской направленностью: «На великолепный катафалк поставили скелет, который приводили в движение и который изображал Марка Антуана Каласа, держащего в одной руке пальмовую ветвь, в другой — перо, которым он должен был подписать отречение от ереси и которая в действительности подписала смертный приговор своему отцу». В такой обстановке был зачитан «промежуточный» приговор суда, в соответствии с которым отец убитого Жан Калас был подвергнут 9 марта 1762 года страшной казни — колесованию. Теперь своей участи ждали остальные обвиняемые.

И тогда в дело вмешивается Вольтер, который пишет «Историю Каласов», а затем и «Трактат о веротерпимости по поводу смерти Жана Каласа». Вольтер, который прежде не знал Каласов, начинает свою борьбу за торжество правосудия только по одной причине — он увидел, что провозглашенные «неоспоримыми» аргументы в пользу признания Каласов виновными на самом деле являются очень зыбкими и что в конечном счете в основе «дела Каласов» — искусно подогреваемый коллективный психоз ненависти к иноверцам. Вольтер сразу предупреждает, что он вовсе не хочет апеллировать к чьим-либо эмоциям, чтобы направить их в сторону симпатии к Каласам, что он вообще как человек

посторонний не может с полной достоверностью заявить, виновны Каласы или невиновны (Вольтер лишь подробно излагает известные ему обстоятельства дела, концентрируя внимание на тех фактах, которые, хотя и не с полной достоверностью, свидетельствуют в пользу обвиняемых и которые едва ли не преднамеренно проигнорировали пристрастное следствие и пристрастный суд). Вольтер требует от судей лишь одного — *беспристрастности*, свободы от эмоций, продиктованных религиозной нетерпимостью и заведомым желанием любой ценой доказать именно виновность подсудимых. В своем «Трактате о веротерпимости...» Вольтер с юридической точностью излагает свою цель: «Мое сочинение не может принести ни добра, ни зла Каласам, которых я совсем не знаю. Беспристрастный и непреклонный совет короля решает согласно с законами, согласно со справедливостью, исходя из документов, из судопроизводства, а вовсе не из сочинения, которое не является юридическим и сущность которого совершенно чужда делу, которое он решает...»

Это сочинение является прошением, которое человечность смиреннейше приносит власти и благоразумию. Я сею зерно, которое со временем сможет принести урожай»...

Одновременно в своем «Трактате о веротерпимости»... Вольтер выходит за пределы собственно дела Каласов — и предупреждает Францию о той опасности, которая ей угрожает в случае окончательного торжества религиозной нетерпимости.

Трудно сказать, в какой мере в этом «повинны» выступления Вольтера в защиту Каласов, однако через непродолжительное время после этих выступлений состоялся новый суд, который, беспристрастно рассмотрев дело, не нашел улик, позволяющих говорить о вине Каласов, — и полностью реабилитировал их, в том числе, посмертно, — колесованного Жана Каласа; более того, Каласам было предоставлено право подать ходатайство о возмещении ущерба и о привлечении к суду самих неправедных судей — тех, которые вынесли смертный приговор Жану Каласу.

Справедливость восторжествовала — увы, с роковым опозданием.

Прошло больше столетия, и монархическая Франция XVIII века, пройдя через череду кровавых потрясений, успела превратиться в демократическую Францию конца XIX века. И тем не менее в самом конце XIX века Франция пережила ситуацию, когда правосудие вновь оказалось во власти коллективного психоза — на этот раз психоза национальной нетерпимости.

В 1894 году у представителя одного из иностранных государств был перехвачен секретный документ французского военного министерства. Вскоре на основании некоторых подозрений по обвинению в передаче этого документа, то есть в государственной измене, был арестован офицер генерального штаба капитан Дрейфус, еврей по национальности. Следствие по делу вел майор Дю Пати де Клам — человек с болезненно обостренным воображением, который, в частности, во время следствия проводил спиритические сеансы, советовался с духами и считал, что на лице обвиняемого можно увидеть отпечаток его преступления. В качестве улики использовалось даже знание Дрейфусом иностранных языков. О том, что же в конце концов следователю посоветовали духи, судить можно по тому, что дело Дрейфуса было в рекордно короткие сроки передано в суд, и Дрейфус был осужден к публичной церемонии лишения чина и воинской чести и пожизненному заключению. На этом бы все и кончилось, если бы в 1896 году вдруг не открылись обстоятельства, уличающие в передаче документа другого человека — графа Эстергази. Однако высшие военные и судебные чиновники пришли в замешательство. Во-первых, изменение уже вынесенного приговора бросило бы тень и на первый суд, и на достаточно влиятельных лиц из высших военных кругов, причастных к неправосудному рассмотрению дела. Кроме того, дело Дрейфуса было использовано достаточно влиятельными лицами для разжигания во Франции национальной и религиозной нетерпимости и в конечном счете — для удушения только народив-

шейся демократии: ведь один из наиболее очевидных признаков государственного тоталитаризма — это законодательно оформленное или фактически поощряемое властями деление граждан на «первосортных» и «непервосортных» (крайним проявлением такого деления десятилетия спустя стал нацизм). Увы, определенным силам уже удалось достичь заметного успеха в разжигании национальной ненависти. Анатолий Франс позже в своем «Острове пингвинов», где в главе «Дело о восьмидесяти тысячах копен сена» в аллегорической форме будет описано дело Дрейфуса, а сам Дрейфус будет выведен под вымышленной фамилией Пиро, опишет причины, по которым значительная часть народа поверила в виновность Дрейфуса: «Что Пиро действительно украл восемьдесят тысяч копен сена — в это, разумеется, поверили без малейших колебаний. Никто не сомневался, потому что при полном неведении относительно всех обстоятельств дела не может быть повода к сомнениям, а они нуждаются в поводе: без оснований не сомневаются, без оснований только верят. Никто не сомневался, так как повсюду повторяли одно и то же, а для публики повторение означает доказательство. Никто не сомневался, так как хотелось, чтобы Пиро был виновен, а чего хочешь, в то и веришь; никто не сомневался, так как, помимо всего прочего, способность сомневаться встречается у людей редко. Лишь очень немногие умы носят в себе ростки сомнения, нуждающиеся к тому же в заботливом уходе. Оно своеобразно, изысканно, философично, безнравственно, трансцендентно, вредно для людей и для собственности, враждебно государственному строю и процветанию империй, губительно для человечества, разрушительно для богов, ненавистно небу и земле. Пингвинская толпа не знала сомнений: она поверила в виновность Пиро, и эта вера тотчас же стала одной из основ ее национальных верований, войдя существенной составной частью в ее патриотический символ веры».

Итак, к 1896 году вокруг имени Дрейфуса сплелось такое количество политических и служебных

интересов, что граф Эстергази был в экстренном порядке при закрытых дверях оправдан, а те, кто осмеливался выступать в защиту Дрейфуса, стали подвергаться преследованиям — вплоть до увольнения со службы под нелепыми предлогами и с достаточно прозрачным объяснением подлинных причин. Вдохновители дела Дрейфуса действовали откровенно цинично. Известно, что когда майор Пикар, разбиравшийся в деле Дрейфуса по долгу службы, заявил специальному представителю начальника Генерального штаба генералу Гонзу о том, что Дрейфус невиновен, — он услышал в ответ «успокаивающие» слова: «Если вы будете молчать, никто не узнает этого».

И тогда в дело вмешивается писатель Эмиль Золя. Собственно, он никогда прежде не был знаком с Дрейфусом и известие об его осуждении поначалу воспринял достаточно спокойно: у писателя — своя судьба, свое творчество, и пока ничто не вселяло в его душу подозрений относительно правосудности приговора, вынесенного Дрейфусу, он относился к перипетиям вокруг дела Дрейфуса как к событиям совершенно посторонним. Однако после того, как ставшие известными факты вначале вызвали у проникательного Золя некоторые подозрения, а потом убедили его в необоснованности обвинений, предъявленных Дрейфусу, он уже не мог смотреть на дело Дрейфуса глазами постороннего. Золя и раньше случалось выступать за невинно пострадавших — известно, например, что он пытался в свое время облегчить участь молодого писателя Депре, который был осужден к тюремному заключению за публикацию натуралистического романа, сломан этим приговором — и умер в возрасте 23 лет. Теперь Золя понял, что вновь должен встать на защиту личности, попираемой могущественным государством. И Золя начинает собственное расследование, которое увенчивается публикацией в парижской газете «Оро» «письма Президенту Французской Республики». Заглавие у этого письма — «Я обвиняю». В этом письме в концентрированной форме передается существо «дела Дрейфуса» —

после чего поименно перечисляются лица, причастные к вынесению неправосудного приговора, — до военного министра включительно. Начало каждого абзаца — удар по очередному соучастнику: «Я обвиняю полковника Дю Пати де Клама в том, что...»; «Я обвиняю генерала Мерсье (В.Р. — военного министра) в том, что...»; «Я обвиняю генерала Буадефра (В.Р. — начальника Генерального штаба) и генерала Гонза в том, что...». А затем, выступив с этим безрассудно смелым обращением, Золя отдает в руки правосудия самого себя: «И я знаю, что, выступая с этими обвинениями, я нарушаю статьи 30 и 31 закона о печати от 29 июля 1881 г., карающего диффамацию (В.Р. — печатную дискредитацию, хотя бы и на основе действительных сведений). Я добровольно подчиняюсь этому». Суд над Золя еще впереди — а пока писатель продолжает действовать.

А.Лану сравнивает выступления Золя в защиту Дрейфуса с выступлениями Вольтера в защиту Каласов. Подобное сопоставление вполне справедливо. Более того, продолжая традицию, идущую еще от Вольтера, Золя через судьбу конкретного человека выходит к широким обобщениям, касающимся судьбы Франции в целом. Еще Вольтер в своем «Трактате о веротерпимости по поводу смерти Жана Каласа» предупреждал Францию о той страшной опасности, которая ей грозит в случае окончательного торжества религиозной нетерпимости, столь ярко проявившейся в деле Каласов. Эмиль Золя также увидел в деле Дрейфуса и бушующих вокруг него страстях не просто беду отдельного человека — это симптом опасного заболевания страны в целом. Там, где уже безнаказанно попораны права хотя бы одного конкретного человека, — там точно так же могут быть попораны права любого другого человека. И Золя в деле Дрейфуса, как в зеркале, видит симптомы надвигающейся на Францию диктатуры — и, более того, считает возможным вариант удушения во Франции демократии именно на волне дела Дрейфуса. Эта тревога отразилась в «Письме к Франции», также написанном Эмилем Золя в связи с делом Дрейфуса

и напечатанном в газете «Фигаро»: «Франция, не будь так доверчива, так ты дойдешь до диктатуры! И еще, знаешь ли ты, куда ты идешь? Ты снова возвращаешься к прошедшему, к тому нетерпимому теократическому прошедшему, против которого боролись твои лучшие сыны и, желая окончательно сгубить его, охотно жертвовали своей мыслью и кровью...

Итак, отравы найдена! И когда превратят французский народ в фанатика и палача, когда вырвут из сердца его великодушие, его любовь к человеческим правам, завоеванным с таким трудом, тогда уже предоставят господа Богу сделать остальное.

И некоторые имеют дерзость отрицать эту клерикальную реакцию. Но она замечается всюду — в политике, в искусстве, в прессе, на улице! Сегодня преследуют евреев, завтра дойдет очередь до протестантов. В деревнях это уже началось. Республика переполнена реакционерами всех родов. Они обожают ее какой-то странной любовью и целуют с намерением задушить. Со всех сторон говорят, что идея свободы окончательно падает».

Эмиль Золя знал, на что шел. Ведь он осмелился поднять голос против всемогущего военного министерства. Как он и ожидал, он был привлечен к суду по обвинению в диффамации — и приговорен к одному году тюремного заключения и трем тысячам франков штрафа; спасаясь от тюрьмы, он вынужден был покинуть Францию. Но едва ли не самым тяжким испытанием стало для Золя народное осуждение. Да, в стране, расколовшейся на «дрейфусаров» и «антидрейфусаров», для «дрейфусаров» имя Золя стало в прямом смысле этого слова знаменем. Но, увы, психоз национальной нетерпимости, вызванный к жизни делом Дрейфуса, охватил тогда значительную часть народа, и ненависть к Дрейфусу, доходящая до того, что, например, одна великосветская дама изрекла: «Хорошо бы, чтоб Дрейфус оказался невиновным, — тем сильнее будут его страдания», а в одном из городов возбужденная толпа потребовала изгнания со службы некоего почтового чиновника с роковой фамилией

Дрейфус, автоматически распространилась в сознании «антидрейфусаров» и на Золя. Но ведь проклинаящие Золя «антидрейфусары» не были неизвестно откуда взявшимися злодеями. Это были добропорядочные граждане родной для Золя и любимой им Франции, порой — преданные читатели произведений самого Золя, порой — хорошие знакомые, приятели и даже друзья писателя. Золя не мог ненавидеть этих людей или со спокойным сердцем принимать их ненависть. А они его — ненавидели. Студенты распевали на парижских улицах: «Смерть Золя! Смерть Золя! Смерть Золя!» Во время суда над Золя бульварная печать публиковала списки присяжных и их адреса — на случай оправдательного приговора; в библиотеках воинских частей начинается подготовка к сожжению книг Золя. Имя Золя походя оплевывается даже на рекламных плакатах:

Золя судом народа осужден,
И вот сидит в зловонной бочке он.
Весь в нечистотах, он противен свету.
Лишь мыло «Конго» грязь отмоем эту.

И тем не менее Золя решился встать на защиту растоптанного человека — во имя самого этого человека и во имя свободной Франции. И в конечном счете писатель вошел в историю мировой культуры не только своими произведениями, но и своим гражданским подвигом — выступлением в защиту Дрейфуса в обстановке, когда это выступление было чревато утратой всего, что писателю было дорого. И именно в связи с делом Дрейфуса Марк Твен посвятил Золя исполненные огромного уважения слова: «Духовные и военные школы могут выпекать в год миллион подлецов, лицемеров, подхалимов и им подобных. Но нужно пять веков, чтобы создать одну Жанну д'Арк или одного Золя».

Великая традиция борьбы Слова с Произволом прошла испытание временем — и продемонстрировала свою жизнестойкость. И все же особо ярко эта традиция проявилась именно в России. Можно вспом-

нить в этой связи Антона Павловича Чехова, который в 1890 г. отправился в опасное сахалинское путешествие с единственной целью — привлечь внимание общества к судьбам каторжан — пусть в большинстве своем преступников, но все равно — и прежде всего — людей. Можно вспомнить Владимира Галактионовича Короленко, который неоднократно отрывался от своего творчества, чтобы встать на защиту несправедливо обиженных. Можно вспомнить цикл его статей в защиту крестьян-удмуртов из села Старый Мултан, обвиненных в ритуальном убийстве и оправданных после вмешательства писателя. Можно вспомнить его активную деятельность по защите Менделя Бейлиса, также привлеченного к суду по обвинению в ритуальном убийстве мальчика Андрюши Ющинского. Здесь Короленко, как в свое время Эмиль Золя во Франции, столкнулся отнюдь не только с предрассудками отдельных лиц — но с интересами влиятельных политиков, вплоть до тогдашнего министра юстиции Щегловитова, которые были заинтересованы в обвинительном приговоре Бейлису и, соответственно, в разжигании шовинистической истерии, ибо она могла бы, по мнению некоторых политиков, дать народному недовольству благоприятное для власти предрежающее направление. В ход было пущено все. Полицейские чиновники Мищук и Красовский, пытавшиеся рассматривать и иные версии убийства Андрюши Ющинского, не связанные с именем Бейлиса, были просто отстранены от расследования. За делом следил лично министр юстиции Щегловитов — и буквально подталкивал следователей к обвинению именно Бейлиса. Наконец, состав присяжных, рассматривавших дело Бейлиса, был как будто специально сформирован таким образом, чтобы присяжными было легче манипулировать: именно в деле Бейлиса должны были разобраться в основном малограмотные крестьяне пригородных сел, тогда как в соседнем отделении суда в числе присяжных, рассматривавших в тот же самый день относительно незначительное дело, было, по словам Короленко, даже двое или трое профессоров. И в такой обстанов-

Короленко пишет цикл статей и заметок о «деле Бейлиса» — и публикует их в «Русских ведомостях» и в других газетах, где анализирует сведения, полученные им в результате своего собственного, независимого «расследования», а также присутствия на заседаниях суда. Кто знает — может быть, именно эти статьи были той переполняющей чашу каплей, которая заставила крестьян-присяжных, среди которых были даже члены черносотенного «Союза русского народа», взглянуть на дело Бейлиса непредвзятым взглядом, увидеть надуманность, натянутость обвинений — и вынести оправдательный вердикт: «Нет. Не виновен». Конечно, едва ли присяжные вынесли такой вердикт именно потому, что поверили Короленко. Просто статьи Короленко могли заставить их задуматься о том, что официально декларируемая версия убийства Андрюши Ющинского — не единственно возможная версия и что поэтому при рассмотрении дела не надо слепо доверять всему, что говорят обвинители, — но надо *взглянуть на дело собственными глазами*. И тогда тщательно «смонтированное» обвинительное заключение рассыпалось перед их глазами, подобно карточному домику.

После 1917 года традиция заступничества в нашей стране была придавлена — ибо само выступление в защиту отдельного человека от государственного произвола стало преступлением, стало свидетельством того, что защитник — такой же «враг народа», такой же «мыслепреступник» (если использовать оруэлловскую терминологию), как и защищаемый. Настало время, когда писатели принуждались к участию в травле гонимых и в добивании упавших. Можно вспомнить в этой связи печально знаменитое заседание Союза Писателей в 1958 году, на котором сами писатели топтали (другого слова не найдешь) великого Бориса Пастернака. И тем не менее трудный долг писателя — долг заступничества — не был забыт напрочь всеми даже в самые страшные годы.

Например, А.М.Горький (на которого, увы, позже ляжет ответственность за Слово, благословляющее

государственный произвол) в страшные годы «красного террора» (1918-1920), пользуясь своим влиянием, спас от расправы (чаще всего — от расстрела) многих интеллигентов. Он давил на большевистское правительство и лично на Ленина, сообщал о судьбе очередных жертв террора, просил, требовал, проклинал большевиков и Ленина в частности (не только в устной форме, но, пока была такая возможность, — и печатно), грозил, что перейдет на сторону белых. С Горьким, автором «Матери», физически расправиться боялись — и даже порой его ходатайства давали желаемый эффект. Сколько человек было спасено таким образом!

М.А.Булгаков, униженный и раздавленный, сломленный травлей, доведенный до того, что в отчаянии сжег рукопись своего романа, и так и не оправившийся до конца от душевной травмы после того, как травля эта сошла на нет (после звонка Сталина лично Булгакову), осмелился просить лично Сталина за своего сосланного товарища — драматурга Н.Эрдмана. В интерпретации В.Я.Лакшина, Булгаков «сочиняет письмо в духе тех, что любимый его Мольер составлял для Людовика XIV. В письме говорилось о процветании наук, искусств и ремесел под мудрым правлением вождя, и на этом помпезном фоне проситель живописал превратную судьбу талантливого и безвинно страдающего драматурга, за личную безупречность и чистоту помыслов которого он, Булгаков, безусловно ручался.» «Тогда, в 30-е годы, такое ходатайство было смертельно опасным. Так или иначе, но по каким-то причинам (может быть, просто произошло совпадение, а, может быть, такой была прихоть тирана) после этого ходатайства судьба Эрдмана изменилась к лучшему.

В 1965 году за публикацию своих произведений за рубежом были арестованы Андрей Синявский и Юлий Даниэль. Этот арест стал своего рода «предупредительным залпом» по чересчур «распустившейся» в хрущевские годы интеллигенции. Затем был суд, приговоривший Синявского к семи, а Даниэля — к пяти годам лишения свободы. В эти годы нового

«закручивания гаек» ходатайство за Синявского и Даниэля было чревато пусть не арестом — но очень большими неприятностями (вплоть до лишения права печататься для писателя или потери работы для преподавателя). И тем не менее вскоре после суда появилось коллективное письмо с просьбой об освобождении Даниэля и Синявского на поруки — письмо, подписанное 62 писателями и литературоведами, среди которых — И.Эренбург и В.Каверин, Корней Чуковский и его дочь Лидия Чуковская, А.Тарковский и Б.Окуджава, В.Шкловский и П.Антокольский, В.Войнович и Ю.Домбровский, А.Аникст и Л.Аннинский, Б.Ахмадулина и Ю.Мориц, Ю.Нагибин и В.Берестов, Л.Копелев и А.Жигулин, Ю.Левитанский и Е.Дорош, Б.Сарнов и С.Рассадин... Этот список можно продолжать. И значит — традиция заступничества не умерла.

Хочется верить, что настанет время, когда ничто не будет мешать художнику заниматься исключительно той деятельностью, к галере которой он прикован своим талантом, — творить. Но пока — к сожалению! — порой только слово художника способно остановить произвол, удержать секиру, занесенную над головой невинного, встать между жертвой и палачом. Зная это, трудно со спокойной душой служить только одному богу — покровителю всего прекрасного Аполлону: жертв на свой алтарь требует от служителей искусства и богиня — покровительница земного правосудия Фемида. И эти жертвы приносятся.

СПИСОК ТЕМ СОЧИНЕНИЙ И РЕФЕРАТОВ, КОТОРЫЕ МОГУТ БЫТЬ ПРЕДЛОЖЕНЫ УЧАЩИМСЯ

1. Богоборцы в древнегреческих мифах.
2. Трагическая вина царя Эдипа.
3. «Электра» Софокла и «Электра» Еврипида — диалектика общего и особенного.
4. Эволюция представлений о «трагической вине»: от софокловского «Царя Эдипа» — к «Мертвым без погребения» Ж.-П.Сартра.
5. Библейская книга Иова и ее влияние на европейскую литературу.
6. «Не следуй за большинством на зло» (Исход 23, 2). Путь человечества к идее индивидуальной ответственности и его отражение в библейских текстах.
7. Сущность геометрической символики в «Божественной комедии» Данте.
8. Сравнительное сопоставление утопий Ф.Бэкона, Т.Мора, Т.Кампанеллы.
9. Духовная эволюция Шекспира: от восторженного ренессансного гуманизма к трагическому гуманизму прозрения.
10. Раздумья о Гамлете.
11. Шекспировский Генрих IV и пушкинский Борис Годунов: трагедия разумного монарха, ставшего заложником единственного в своей жизни преступления.
12. Трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» и трагедия П.Корнеля «Сид»: два разных подхода к разрешению трагического конфликта.
13. «Мизантроп» Мольера и «Горе от ума» Грибоедова: диалектика общего и особенного.
14. История «фаустовского» сюжета.
15. Человек в художественном мире «Фауста» Гете.
16. Библейские мотивы в трагедии Гете «Фауст» (здесь возможна опора, в частности, на книгу Иова).
17. Мироздание по Гете и мироздание по Булгакову: диалектика общего и особенного (на материале трагедии И.-

В.Гете «Фауст» и романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»).

18. Благо свободы и бремя свободы. Раздумья о романтической личности.

19. «Байроновское» начало в поэзии Лермонтова.

20. Переосмысление библейского сюжета в мистерии Дж.Г.Байрона «Каин».

21. Гейне и Германия (на материале лирики Гейне и его поэмы «Германия»).

22. Сквозные образы-символы в романе Ч.Диккенса «Домби и сын».

23. Символическое значение поезда у Диккенса и у Пастернака: сравнительное сопоставление.

24. «Одних доводов рассудка для убийства мало». Спор Э.Золя — автора «Человека-зверя» с Ф.М.Достоевским — автором «Преступления и наказания».

25. Можно ли считать «Песнь о Гайавате» Г.Лонгфелло «авторским эпосом» (сочинение-размышление).

26. Библейские мотивы в «Песни о Гайавате» Г.Лонгфелло.

27. Одушевленная природа в художественном мире «Песни о Гайавате».

28. Уайльдковский портрет Дориана Грея и есенинский Черный человек: неуничтожимое alter ego (на материале романа О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» и поэмы С.Есенина «Черный человек»).

29. Ремарковский Пауль Боймер, олингтоновский Джордж Уинтерборн и хемингуэвский лейтенант Генри: диалектика общего и особенного.

30. Линия войны и линия любви в романе Э.Хемингуэя «Прощай, оружие!».

31. В мире разрушенных утопий.

32. Утопия и антиутопия в русском и европейском вариантах. Черты сходства и различия.

33. Достоевский и европейская антиутопическая традиция XX века.

34. Возможен ли нравственный спрос, когда человек несвободен (на материале романа Дж.Оруэлла «1984»)?

35. Сущность «новояза» в художественном мире романа Оруэлла «1984».

36. Дары науки — огонь, дарованный Прометеем или троянский конь (на материале утопий и антиутопий XX века)?

37. Научная целесообразность и права человека: возможно ли их сосуществование (на материале утопий и антиутопий XX века)?

38. «Фашизм отказался от понятия отдельной индивидуальности, от понятия «человек» и оперирует огромными совокупностями» В.Гроссман. «Они уничтожили меру вещей, созданную цивилизацией».

Из романа Л.Фейхтвангера «Семья Опперман»

Фашизм: сущность и следствия (на материале литературы немецкой антифашистской эмиграции).

39. Личность и тоталитаризм: возможно ли сопротивление (на материале литературы немецкой антифашистской эмиграции).

40. «Ответственность — это же не только слово... Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность».

Из пьесы В.Борхерта «На улице перед дверью».

Проблема ответственности в немецкой антифашистской литературе.

41. От «Электры» Софокла и «Электры» Еврипида к «Мухам» Ж.-П.Сартра: перекличка тысячелетий.

42. Свобода и ответственность в интерпретации Ж.-П.Сартра и А.Камю: сравнительное сопоставление.

43. «Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым». Жизнь и ее оправдание в интерпретации А.Камю.

44. «В человеке живет темное и злое начало, и преодолеть его трудно». У.Голдинг. Раздумья о человеческой природе.

45. Будущее Холдена Колфилда (сочинение-размышление на материале повести Дж.Сэлинджера «Над пропастью во ржи»).

46. Слово в борьбе с произволом.

**Валерий Самуилович
Рабинович**

**ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Часть V

*Курс лекций для преподавателей
и учащихся X-XI классов*

Редактор М.А.Овечкина
Технический редактор Э.А.Максимова
Компьютерная верстка студии «А+» т. (3432) 41-28-48

ЛР №020257 от 10.10.91.

Подписано в печать
Формат 60х84¹/₁₆. Бумага для множительных аппаратов.
Усл. печ. л. 10,89. Уч.-изд. л. 9,76. Заказ **246** Тираж **1000** экз.

Отпечатано на ризографе в Специализированном учебно-научном
центре Уральского государственного университета.
г. Екатеринбург, ул. Голощекина, 30

ОГЛАВЛЕНИЕ

Зарубежная литература XX века	3
Экзистенциалистическая философия и французская литература XX века	3
Проблемы сущности человеческой природы в современной западной литературе	53
Молодой человек в западной литературе XX века	68
Слово в борьбе с произволом	85
Список тем сочинений и рефератов, которые могут быть предложены учащимся	100